



TITLE:

許道寧の傳記と山水様式に関する 一考察 (創立五十周年記念論集)

AUTHOR(S):

曾布川, 寛

CITATION:

曾布川, 寛. 許道寧の傳記と山水様式に関する一考察 (創立五十周年記念論集). 東方學報 1980, 52: 451-500

ISSUE DATE:

1980-03-15

URL:

<https://doi.org/10.14989/66580>

RIGHT:

許道寧の傳記と山水様式に關する一考察

曾 布 川 寛

はじめに

一、許道寧略傳

(1) 生 卒 年

(2) 長安との關係

(3) 師 承 關 係

二、許道寧の傳承作品

(1) 秋山蕭寺圖卷

(2) 秋江漁艇圖卷

はじめに

中國の山水畫は、唐の中期頃から繪畫の一部門として理念的に獨立し始め、以後、水墨畫の勃興や松石畫の盛行と歩調を合
わせ、急速なテンポで發展し、唐末五代には荆浩・關仝の本格的山水畫家を生むに至った。そして唐王朝の崩壊と相次ぐ戰亂
は、畫家を地方に分散させたが、結果的には各地で偉大な山水様式が創造され、五代北宋初期には、江南に董源、華北の山東
に李成、陝西に范寬等の山水大家を輩出した。特に李成・范寬の成就した山水様式は、荆浩・關仝の舊様式に對して、新様式
として士大夫に迎えられ、北宋時代を通じて流行した。その後、これらの諸様式は、北宋後期、李成派から出で神宗朝の宮廷畫
家に登用された郭熙によって集大成され、ここに中唐以來の山水畫の發展は一つの完成をみた。郭熙の山水畫論「林泉高致」
は、これまで蓄積された畫法の成果を集約的に示し、彼の作品、早春圖（臺北 故宮博物院藏）はこれを實作で示すと共に、

形式的に極めて高い完成度に達している。

そしてこの郭熙を境にして、山水畫は再び大きく變容する。何よりも大觀山水の小景化が顯著であるが、その背景には寫實主義から理想主義への移行がある。これまで畫布における自然の再現と共に、造化に比肩する高大な山水の創造を目指してきた山水畫は、人間と融和的且つ理想的な自然の一角を擇び、そこに専ら詩的意趣の表現を追求するようになる。郭熙においては、この寫實主義と理想主義は絶妙な調和を保っていたが、以後調和が崩れて理想主義に偏る傾向をみせる。王詵・李公年・趙令穰は詩的理想境を追い、更に北宋と南宋の交の米芾・米友仁父子は表現主義的傾向を強め、李唐は裝飾的傾向を強める。要するに自然の總體、實體の表現からは遠ざかり、南宋山水畫へと繼承されて行くのである。

しかし中唐から北宋に至る山水畫の發展のあととは必ずしも明らかでない。唐代は無論であるが、五代北宋前期、郭熙に至るまでの過程も十分に解明されていない。これはひとえにこの時期の作品が今やほとんど消滅し、繪畫史を構成するに足る遺品資料に乏しいことによる。李成を例にとれば、現在彼の眞迹と認め得る作品は一點も存在せず、郭熙以後、もしくは元代に制作された所謂傳承作品を通じて、その原像を窺わねばならぬのが實情である。では全く悲觀的かといえば、必ずしもそうではない。幸いなことに、燕文貴の江山樓觀圖卷（大府市立美術館藏）、范寬の溪山行旅圖（臺北 故宮博物院藏）、郭熙の早春圖等が希少なながらも傳わり、彼等の作品と認め得るからである。いま我々に課せられた作業は、こうした数少ない作品を基準にして、時代の空白を如何に埋めて行くかであり、そのためには、夥しい數の傳稱作品の嚴密な辯別と、的確な様式的再検討が要求される。筆者は先の論考において、¹⁾ 以上のような觀點から、傳荆浩雪景山水圖（ネルソン美術館藏）、傳關仝秋山晚翠圖（臺北 故宮博物院藏）、傳郭忠恕輞川圖卷、燕文貴江山樓觀圖卷を考察し、各々その畫家の山水様式であることを論證した。今回は同じ作業の一環として、北宋中期の李成派の山水畫家である許道寧の作品を取り上げることにする。

現在、許道寧の傳稱作品として考察に値するものに、秋山蕭寺圖卷（圖1、2 藤井有鄰館藏）と秋江漁艇圖卷（圖10、14、15 ネルソン美術館藏）がある。いずれも北宋時代の數少ない作品の一つと認められ、屢々世に紹介されている名品である。

だがその評價となると意見はまちまちであり、概して國內では秋山蕭寺圖卷の方が評價が高く、國外では秋江漁艇圖卷の方が評價が高い。⁽²⁾とりわけ歐米の研究者の間では、秋江漁艇圖卷を許道寧の作品として認めようとする意見すらあるようだ。⁽³⁾しかしこの見解は、許道寧の活躍時期や場所に對する認識不足に基くものであり、十一世紀の半ば頃を境とする北宋前期から後期にかけての山水様式の大きな變遷に對しても、認識が不十分と思われる。結論的にいえば、許道寧の山水様式に近いのは秋山蕭寺圖卷であり、この作品こそ許道寧の作品として見直す必要があるばかりか、李成派の作品としても郭熙以前に遡り得る貴重な作品である。

それはさておき、兩圖卷の考察に入る前に、許道寧の傳記について、新たに知り得たことをまじえながら述べておこう。

一 許道寧略傳

(1) 生 卒 年

許道寧の傳記については、同時代の畫家の例に洩れず詳しく知り得ないが、先ず彼に接近した北宋中期の二種の畫傳資料によつてあらましを述べておこう。

最初に、仁宗の嘉祐年間（一〇五六—一〇六三）初めに撰述された劉道醇の「聖朝名畫評」⁽⁴⁾は、北宋前半の十八人の山水畫家を山水林木門の神・妙・能の三品に品第し、李成・范寬を神品に列した上、許道寧を高克明・王士元・王端・商訓・燕文貴と共に妙品に列している。この「聖朝名畫評」⁽⁵⁾（卷二）の略傳によると、許道寧は河間（河北省河間縣）の出身で、李成に山水を學び、初め端門の前で藥を賣りながら客集めに樹石を畫いていたところ、次第に認められて名聲を得、遂に公卿の門に入して禮遇されたという。更にそうした公卿の一人に張士遜を上げ、仁宗朝四度も同中書門下平章事（宰相）をつとめ、同時

に書畫の大收集家、パトロンでもあった張士遜（九六四—一〇四九）は、居宅の壁や屏風を彼に畫かせ、深く賞愛して詩を贈ったとある。

次に、熙寧九年（一〇七六）頃撰述された郭若虛の「圖畫見聞誌」⁷は、その撰述に當り「聖朝名畫評」を一資料としたことは明白だが、許道寧については、李成に師承したこと以外、河閒出身も藥賣りのことも蹈襲していない。そして新たに長安出身と述べ、前記の張士遜が贈った詩の一節を引用して「李成世を謝り范寬死し、唯だ長安の許道寧有るのみ」と録し、長安の涼樹には、終南山と華山を寫した二堵の壁畫が當時なお存在したという。敢えて河閒出身説に異を唱え長安出身を主張するだけでなく、活躍の地も長安であつたとし、長安の畫家を強調するかの如くである。これは「聖朝名畫評」が出身地として河閒を上げた外、曖昧にも活躍地としていずれの都市にも言及しなかったのに較べ、積極的な記事と評價できよう。

さて、以上が「聖朝名畫評」と「圖畫見聞誌」から知られる許道寧の傳記であるが、これらはあくまで略傳であり、また確かに許道寧と接近した時代の資料とはいへ、既に彼の死後、しかも彼と交渉のなかつた人によつて書かれたため、具體性に乏しいことは否めない。許道寧について一層詳しく知るには、更に當時の文獻資料を深く掘り起すことが要求される。先ず許道寧の山水様式を考える上で重要な關わりをもつ彼の活躍時期、ひいては生卒年について考證することになしよう。

これまで許道寧の活躍時期は、十一世紀の中期頃と漠然と考えられた。例の張士遜の「李成謝世范寬死、唯有長安許道寧」の詩句や、後の沈括（一〇三〇—一〇九四）が「圖畫歌」の中で詠んだ「（高）克明既に往き（許）道寧逝き、郭熙遂に新來の名を得たり」の句等から、天聖年間（一〇二三—一〇三二）なお在世したといわれる范寬と、神宗朝（一〇六八—一〇八五）の畫院で活躍した郭熙との中間の世代、また皇祐元年（一〇四九）、畫院待詔として三朝訓鑒圖を畫いた高克明と同世代もしくは少し後の世代と考えられたのである。そして黃庭堅（一〇四五—一一〇五）が元祐二年（一〇八七）に詠んだ「王道濟寺丞の許道寧山水圖を觀るに答う」と題する詩の冒頭の「往に醉許の長安に在るに逢う」という一句を根據に、英宗朝（一〇六四—一〇六七）になお在世したとされた。というのは、黃營の「山谷先生年譜」によると、黃庭堅が華北に出向いたのは、嘉

祐八年（一〇六三）、郷薦をパスし科擧の試験に應ずるため汴京に行ったのが最初で、長安邂逅は當然それ以後となるからである。更に近年、翁同文氏は、その「晝人生卒年攷」において、許道寧の生卒年を「約一〇〇〇—一〇六六年後」とする説を打ち出した。これは矢張り黃庭堅の「答王道濟寺丞觀許道寧山水圖」の詩に基くが、別に「我持此圖二十年、眼見綠髮皆華顚、許生縮手入黃泉」の句に據っている。⁽¹⁵⁾ このように從來許道寧は英宗朝まで在世したとみなされ、廣く承認された感があった。⁽¹⁶⁾

しかしここに許道寧の生卒年を相當正確に知り得る資料が発見された。それは黃庭堅の父にあたる黃庶（一〇一八—一〇五八）の詩文集「伐檀集」に收められた「次韻して元伯の 南樓にて避暑し雨に遇うの作に和す」と題する七言古詩である。⁽¹⁷⁾ この詩は青州（山東益都）において向宗道（字元伯）に唱和し作られたもので、その後半に、

南山は端正なること太古の屏のごとく

飛廉 雲を掃いて撥墨を爲す

安にか老筆の描寫佳なるを得ん

白頭の許生 死して憶うに堪ゆ

とある。そして更に注目すべきことは、この末句の原注に、

長安の許生八十を踰え、水墨を以て時に名ありしも、今已に死せり

と述べられていることである。引用した詩の一節は、青州の名勝である南山、即ち雲門山⁽¹⁸⁾を詠っているが、ここでいう「白頭許生」「長安許生」が許道寧を指すことは疑いない。するとこれに據れば、許道寧は八十餘歳まで生き、當時水墨畫でかなり名聲を馳せていたが、この詩の作られた時には既に死んでいたことになる。風の神飛廉が黑雲を吹きはらい、墨を撥ね散らしたような雲門山の景色をみて、許道寧の老熟した筆ならばきつと見事に描寫し得たであろうと、今は亡き彼の追憶にふけっているのである。そしてこの追憶ぶりや「白頭許生」という親しみを込めた呼び方から、黃庶が晩年の許道寧とかなり密接な交渉をもったことがわかり、その交渉の場所は、「長安許生」というように、多分長安であったと推測される。

では、この詩はいつ作られたであろうか。それが正確に知れば、許道寧の生卒年もかなり正確に知られる筈である。少くとも皇祐五年（一〇五三）以前の詩であることは間違いない。というのは「伐檀集」は、「時皇祐五年十二月青社自序」とある通り、皇祐五年十二月の自序をもち、青社即ち青州において、それ以前の詩文數百篇の中から完全なものを選び、上下二巻に編集したものである。⁽²¹⁾つまり許道寧は皇祐五年には既に八十餘歳で亡くなっていたのである。これが英宗朝在世説はもとより、翁同文氏の「約一〇〇〇—一〇六六年後」とする生卒年説とも大幅に相違することはいうまでもなく、從來これらの説の上に立って考えられてきた許道寧山水畫の様式研究に對しても大幅な修正を要求する。例えば、これまでともすれば許道寧の山水様式は、元祐二年（一〇八七）頃、八十餘歳であつた郭熙のそれに近くみなされがちであつたが、新資料に據れば、寧ろ范寬のそれに近く考える必要が生じてきたわけである。いずれにしても新資料による生卒年説の影響する所は大きく、本稿の問題とする秋山蕭寺圖卷と秋江漁艇圖卷の許道寧山水様式如何を考察する上にも重大な關係があるので、更に上記の詩の青州で詠まれた時期、また長安での兩者の交渉時期を一層詳しく知るため、黃庶の經歷を追つてみよう。

黃庶は字を亞父といい、分寧（江西修水縣）の人である。慶曆二年（一〇四二）、二十五歳で進士に登第したが、各地の地方官ばかり轉々と二十餘年つとめ、嘉祐三年（一〇五八）、康州（廣東德慶縣）で没した。⁽²²⁾彼の傳記については詳しく知られず、「伐檀集」がほとんど唯一の手懸りである。その皇祐五年の自序によると、

「一府三州を歴、皆従事を爲せしこと二十年を踰ゆ。郡の政は巨細與からざること無きも、大抵は簿書と獄訟に止まるのみ」

とある。⁽²³⁾即ちこれまで一府三州の地方官を歴任し、地方の政治については細大もらさず経験したが、二十餘年間、皆補佐役ばかりで、仕事の内容も帳簿整理や獄訟の事だけであつたという。士大夫として君主・國家・人民のためになる仕事を志したが、遂に志を得ぬまま終つたのが彼の一生である。それはともかく、ここに「一府三州」というのは、「伐檀集」を徴するに、京兆府（長安）・許州・青州と不明の一州を指すものと思われる。「伐檀集」には、長安・許昌・青州とその周邊で詠まれた詩が

數多く收められている。それではいつ頃これらの地に在任したかといえ、先ず皇祐五年（一〇五三）、就職運動のため富弼（一〇〇四—一〇八三）に上った文「富大資政に上る書」は、自身の經歷を述べた後、次の如くいう。²⁴

去年の秋、某許昌の幕に在りて、車騎蔡に之きしに、嘗て一たび馬首に瞻たり。今は將に齊に官せんとし、道旌麾の下、輒わち書を以て二十年の心を布べ、執贄に代え以て見わす。

即ちこれに據れば、皇祐四年（一〇五二）秋、黃庶は許州において地方官をつとめており、そして翌皇祐五年、許州を去って齊（山東）に従ったことが知れる。許州での官は、「許昌の幕に在り」とあるから、屬官として判官もしくは推官の所謂幕職官であつたと思われる。

因みにこの許州時代の詩にも許道寧のことが詠われている。それは「象之の雨後少室山の白雲を望むに和す」と題する詩²⁵で、監許州商税として許州に赴任していた崔公孺（字象之 一〇一四—一〇七一）に唱和し、嵩山の西峯小室山の雨後の景色を詠んだものである。その中に、

長安の許生 畫を以て名あり

閑暇に新しき素紉を拂拭す

能く山高水深の趣きを求むれば

常に造化の筆端に在るかと恐る

毎に雲泉の意を得し處を觀るに

男女の其の間に家するを寫さんと擬す

とある。矢張り「長安許生」と呼んでいる所から、長安において接觸した許道寧を回想したものと思われ、自ら目睹した彼の畫業のありさまをかなり具體的に述べている。但しこの詩を読む限りでは、許道寧がこの時既に死亡していたか否かは明らかでない。

それはともかく、上引の「上富大資政書」によって、皇祐五年に黃庶が齊の青州の任地に徙ったことが知れ、例の「次韻和元伯南樓避暑遇雨之作」の詩も皇祐五年に作られたことが判明する。この詩は、「伐檀集」自序によって考證した如く、皇祐五年以前に青州で作られたものであったからである。従つて許道寧の卒年は、先に述べたと同じく、皇祐五年以前に八十餘歳で亡くなったとしかいえず、依然としてそれ以上正確に詰めることはできなかったわけである。

では次に黃庶が許道寧と交渉をもつた京兆府（長安）在任の時期はいつ頃であらうか。再び「伐檀集」に徴して考證を續けると、皇祐二年（一〇五〇）の「維識院を復するの記」には、その前年の九月に「鄆自り藍田に之き、道旁の寺に宿す」とあり、遅くとも皇祐元年には長安にいたものと思われる。そして「楊侍讀の長安自り蜀に之くを送る」「長安にて晏相公の生辰を賀す」と題する詩があるが、楊察（一〇一一—一〇五六）が知永興軍京兆府として長安に在任したのは皇祐二年のこと、晏殊（九九一—一〇五五）が同じ知永興軍京兆府として在任したのは、皇祐二年から五年までであるから、皇祐二年に黃庶が長安に在任したことは確實である。しかるに皇祐三年はというと、「文相の到任し廟に謁するの文」⁽²⁸⁾、即ちこの年十一月、同平章事（宰相）をやめ知許州に轉出した文彥博（一〇〇六—一〇九七）のために、許州着任を孔廟につげる文を作っている所から、許州に徙っていたようだ。従つて黃庶の長安在任を確認できるのは、皇祐元年（一〇四九）から二年（一〇五〇）までのことであり、恐らくこの間に許道寧との交渉もあったものと思われる。

以上、許道寧の生卒に關する「伐檀集」の記事をもとに、その生卒年を更に正確に知るため黃庶の官歴を追ってきたが、許道寧が皇祐五年以前に八十餘歳で亡くなったことがわかった。しかし卒年をそれ以上に正確に知ることが困難であり、皇祐一、二年頃、黃庶が長安で接觸して以後、黃庶の長安在任中に既に死んだか、また次の許州在任中か、或はまた更に次の青州在任中か、これを決定的に立證する資料はないようである。そこで筆者の一憶測的見解を述べれば、先に黃庶の許州在任時代の「和象之雨後望少室山白雲」の詩を引用したが、許道寧の卒年は、この詩が詠まれて以後ではなからうか。というのは、この

詩が未だ許道寧の死に何ら言及していないことは既述の通りで、しかも回想の内容が、許道寧がいまなお長安で活躍しているかの如く、しめっぽさもなくなつたなつかしく語られているからである。とすると許道寧の卒年は、黃庶の許州、青州時代の皇祐三年から五年までの間となるが、いま便宜的に皇祐四年（一〇五二）を採用しておこう。従つて生年は開寶三年（九七〇）頃となり、許道寧の生卒年説として、新たに「九七〇年頃—一〇五二年頃」を提起しておく。

ところで、黃庶の子の黃庭堅に「答王道濟寺丞觀許道寧山水圖」と題する詩があり、その冒頭で、昔彼が許道寧と長安で逢つたことが詠まれていることは先に述べた。これは、元祐二年（一〇八七）、彼が祕書省に在任した時⁽³²⁾、王道濟⁽³³⁾への答詩として、自分の所藏する許道寧の山水圖を詠んだものだが、その前半において、許道寧が訪れてきた時の模様を詳しく記している。そこでこれを根據に、兩者の邂逅の可能性を英宗朝以後とし、英宗朝に許道寧が在世したとする説が生れたことは前に述べた通りである。しかしここで注意すべきは、詩をよく讀めばすぐわかることだが、許道寧が訪れたのは「先君」⁽³⁴⁾、即ち父の黃庶の方であつて、黃庭堅ではないことである。當時まだ幼かつた黃庭堅は、父の宦遊先に一緒について行つてこの光景を目睹し、後に回憶して詩に詠んだのである。従つて黃庭堅が先の詩において許道寧と長安で逢つたというのは、父黃庶（一〇一八—一〇五八）の在世中であるのは勿論のこと、黃庶の長安在任時代において他に考えられない。華北に行ったのは、科擧の試験の時が最初でなく、實はそれ以前にもあつたのである。時に黃庭堅が五、六歳、許道寧が最晩年の八十歳の頃であつた。

さて、この「答王道濟寺丞觀許道寧山水圖」の詩は、許道寧に關する資料としては、非常に興味深い内容があるにもかかわらず、從來の生卒年説に立つた上での數々の疑問、例えば許道寧と黃庶・庭堅父子の三者同時邂逅の可能性に對する疑問等から、これまでともすれば積極的に引用することは避けられてきたきらいがあつた。⁽³⁵⁾しかし今や新資料によつて疑問が解け、三者の長安における邂逅も別の資料から明白に傍證された以上、信憑性ある資料として積極的に利用すべきである。たとえ幼少の記憶によつたという不利な材料はあるにせよ、父黃庶も當時としては稀な程の繪畫に對する理解者であつたが、黃庭堅自身も當時の畫壇や繪畫についてよく精通していたから、その記述は他にも基く所があつたと推測される。實際、許道寧の畫業の

ありさまを知るのにこれ以上の資料はないので、いま煩をいとわず前半の部分を引用しておこう。⁽³⁶⁾

往に酔許の長安に在るに逢う

蠻溪の大硯に松煙を磨す

忽ち絹素を呼びて硯水を翻し

久しく筆を下さざること或は經年

異時 門を踏み白首を闌し

巾冠欹斜し更に酒を索む

杯を舉げ意氣益を翻さんと欲し

倒臥して虛樽將に八九ならんとす

酔いて枯筆を拈れば墨淋浪

勢は山の崩れるが如く手を停めず

數尺の江山は萬里に遙かに

滿堂の風物は冷かに蕭蕭たり

山僧寺に歸り童子後よりし

漁伯渡らんと欲し行人を招く

先君笑いて溪上の宅を指せば

盧鷺白鷺相識るが如し

即ち、前四句は、長安で出會った酔拂いの許道寧が、粗末な大硯に墨を磨った後、絹に向って奔放に筆を揮うさま、また興が乗らねば一年も二年も筆を下さなかったことを述べる。そして五句以下は、ある日突然、家に顔を出した許道寧が、意氣壯ん

にさんさん酒を食った擧句、やおら筆を把って墨を散らし、激しい勢いで一氣に山水を畫き切るさまを記し、遙かまで廣がった江山に、寺に歸る山僧、童子、今や船を出さんとする渡守、旅人、溪流のほとりの鷗鷺、白鷺等が點綴され、蕭蕭たる氣分にあふれていたことが語られる。許道寧の制作に實際に立會い、その有様を具體的に示した貴重な資料といえよう。

(2) 長安との關係

ところで、これまで引用した資料によつても屢々言及されたように、許道寧と長安との結びつきは非常に密接であつた。張士遜は「長安許道寧」と呼び、黃庶は最晩年の許道寧と長安で實際に交渉をもつた上に、詩の中で「長安許生」と呼んでいる。この「長安許道寧」や「長安許生」の長安は、出身地を指したものとれるが、或はまた彼等が接觸した時の許道寧の活躍地を指したものとれよう。しかるに郭若虛の「圖畫見聞誌」になると、冒頭で述べた如く、長安出身をはっきりと打ち出し、しかも長安における壁畫の存在を録して活躍地も長安であることを明示した。⁽³⁷⁾これが事實だとすれば、⁽³⁸⁾許道寧は生粋の長安の畫家となり、彼の山水樣式の形成に孕んだ意味も重大である。

しかし許道寧の出身地については、いま一つ河間説がある。これは、冒頭で觸れたように、「圖畫見聞誌」に先立つて、劉道醇の「聖朝名畫評」が唱えたものである。今となつてはいずれが正しいか決定する手段はない。或は「聖朝名畫評」の説に確かな根據があり、嚴密に言えば出身は河間であつたかもしれない。だが「聖朝名畫評」が長安に全然言及しなかったのも奇妙である。問題は、このように一方で河間出身が説かれ長安に全然言及されなかったことによつて、許道寧と長安の結びつきまで曖昧にされ、彼の山水樣式の認識にとつて随分マイナス要素として作用してきたことである。たとえ河間出身が事實であつたにしても、許道寧は既に若い時から長安で活躍して、長安とは切つても切れない關係にあり、彼の樣式形成についていえば、影響を與えたのは傳統をもたない河間ではなく、唐以來の傳統を有する長安であつた筈である。

北宋前期の山水畫においては、このように個人の樣式をその出身地や活躍地の地方樣式と關連させて考察することは、特に

重要と思われる。というのは、當時は政治的には確かに中國全土が統一され汴京に都がおかれたが、繪畫、とりわけ地方色の出やすい山水畫にあつては、未だ統一様式は成就されず、各地に地方様式が割據し根強い勢力を持っていたからである。統一様式の成就是北宋後期の郭熙まで待たねばならず、李成派から出た郭熙は、北宋の二大新様式である李成、范寬派の中では最初に畫院に登用され、神宗の庇護のもとに強力に畫院の畫風革新を行うと共に、地方様式を集大成的に統一する偉業を成し遂げたのである。⁽³⁹⁾そこで、これまでも許道寧と長安との關係を物語る資料はあつたが、更に資料を博綜してその關係を詳しく考證してみよう。

既述の如く、「圖畫見聞誌」によると、當時の長安の涼樹には、許道寧の終南山と華山を寫した二堵の壁畫が存在したとあつた。この壁畫については、劉敞(一〇一九—一〇六八)に「涼樹の許道寧の畫ける山」と題する五言律詩があり、⁽⁴⁰⁾「許生邱壑を擅にし、融結は毫端に隨う、酔いて堂上の壁に埒げば、參差として皆觀る可し」と詠んでいる。この詩が作られたのは、嘉祐五年(一〇六〇)から八年まで、劉敞が知永興軍京兆府として長安に在任した時のこと⁽⁴¹⁾で、涼樹は長安の涼樹であるが、果して同じく知永興軍京兆府として長安に在任したことのある韓琦(一〇〇八—一〇七五)に、「長安府舍十詠」なる詩があり、その十詠の一つとして「涼樹」が詠まれている。⁽⁴²⁾つまり、當時、長安は京兆と呼ばれ、永興軍京兆府がおかれたが、その廳舍内に涼樹があり、そこに許道寧によつて終南山と華山の二壁畫が畫かれていたのである。そしてこれが赴任した劉敞の眼に觸れ、「圖畫見聞誌」の撰述された熙寧九年(一〇七六)頃にもなお存在していたのである。恐らく京兆府の幕職官をつとめた黃庶も、當然見たと考えられる。それはともかく、この壁畫がいつ頃制作されたかはわからぬが、府の廳舍内に制作の場を與えられていることは、黃庶が「長安の許生八十を踰え、水墨を以て時に名あり」と述べたように、許道寧が當時の長安を代表する山水畫家であつたとみてよからう。

次に、南宋の資料となるが、張邦基の「墨莊漫錄」(卷三)に、長安の街における許道寧の奔放不羈な活躍の様子を傳える逸話が採録されている。それによると、⁽⁴³⁾許道寧は山水畫の他に肖像畫も得意とし、容貌の醜い者をみると、似顔を酒場に畫い

てからかうのを常とし、どんなに殴られても改めなかったという。そして杜衍（九七八—一〇五七）が長安を治めた時には、持前の畫技で杜衍をからかうと、杜衍は怒って逮捕しようとし、許道寧は青くなつてかくれようとした。しかしある人に、杜衍は嚴格だから、どこに逃げてでも必ずや捕えずにはおかまいだろうとおどかされ、遂に當時環州（甘肅慶陽縣）を治めていた种師誼をたよつて行つた。すると杜衍はこの周到な逃げ振りを聞いて笑ひ、种師誼に書簡を送つて好遇するように傳えたので、一年餘りしてまた長安に歸つたという。

この逸話は何に據つたか不明だが、長安における許道寧の生活の様子を生き生きと傳えている。しかし逸話にあり勝ちなように、この話も細部で矛盾が認められる。確かに杜衍は、景祐三年（一〇三六）と、寶元二年（一〇三九）から康定元年（一〇四〇）の間、知永興軍として長安を統治したが、その當時、環州は李元昊の西夏との戦争の最前線におかれ、慶曆二年（一〇四二）、范仲淹の上奏により、これまで知青澗城として邊境防備に功績のあつた种世衡（九八五—一〇四五）が知環州となつた。⁽⁴⁶⁾従つて种師誼という名が文獻に見えないことも併せて、种師誼は种世衡の誤まり、故にまた環州は青澗城の誤まりではないかと思われる。种世衡の子が种誼であること、⁽⁴⁷⁾西夏との抗争で名聲のあつた种世衡が知環州で終つたことから、⁽⁴⁸⁾これらの混亂が生じたものとみられる。しかしこの逸話も全く根據がなかつたとはいえず、許道寧の七十歳前後の長安での様子を物語る一參考資料となろう。

これに對し、更に早い時期における長安での消息を物語るのが、先の黃庭堅の「答王道濟寺丞觀許道寧山水圖」と題する詩である。前節の引用部分に續けて、

許生 再拜して能くせざるを謝し

元は是れ天機 筆力に非ずと

自ら言う 年少く眼明らかな時

手づから揮う 八幅の錦江の絲

行卷を贈り張京兆に送り

心を知る 李成は是れ我が師と

張公の身は銘旌を逐いて去り

流落し今誰れを主とするを知らずと

とある。⁽⁴⁹⁾即ち許道寧の二度目の來訪のことが詠まれ、今度は、作畫は天の働らきによるもので、筆だけの力によるものではないと、畫くのを鄭重に斷つてから、許道寧自身の語った簡単な昔話が記される。それによれば、まだ若く眼の丈夫であつた時、蜀の錦江で作られた素晴らしい絹八幅に筆を揮い、絹を贈られた張京兆に贈つたが、李成こそ自分の師と心にきめて畫いたという。ところが張京兆も亡くなり、その作品は今や流落して誰の手に渡つたか行方知れずだという。李成師承の話は別にして、ここに彼の初期のパトロンであつたと思われる張京兆が誰を指すかが重要な問題となる。南宋の史容の注は、北宋初期の張詠（九四六—一〇一五）ではあるまいかという。⁽⁵⁰⁾即ち張京兆という言葉には、京兆尹となつたが威儀がなく、婦人の眉を畫いたことで知られる前漢の張敞が掛けられているが、「錦江の絲」とあるから、一時京兆府の長官をつとめ、その後益州に徙つて、數々の亂を治めるのに功のあつた張詠ではないかというのである。すると許道寧は、張詠の京兆時代に彼を知つて庇護を受け、益州に徙つてからも、豪華な綿江の絹を贈られ、彼の庇護を受けたことになる。この史容の説は、いま嚴密には立證することは出來ぬが、張詠が知永興軍京兆府として長安に在任したのは咸平六年（一〇〇三）のこと、知益州として成都に在任したのは咸平六年から景德四年（一〇〇七）までのこと、⁽⁵²⁾また卒したのは大中祥符八年（一〇一五）のことで、先に立證した許道寧の生卒年「九七〇年頃—一〇五二年頃」からみて、「年少く眼明らかな時」の詩句とも矛盾しない。また張詠の詩文集「乖崖集」には、「韻に依りて人の九華山圖に答う」（卷四）、「人に嵩山圖を畫くを請う」（卷五）等の詩が收められ、山水畫とも必ずしも無縁でなかつたことがわかる。従つて史容の説はほぼ妥當な見解とみなされ、これによると、許道寧は既に三十代から四十代にかけて長安にいたことになる。許道寧と長安との最も早期の結びつきを物語るものである。

しかるに、許道寧は長安にだけとどまって仕事をしたわけではない。先にも見た通り、宰相をつとめた張士遜（九六四—一〇四九）は、自分の邸宅の壁及び屏風等を許道寧に畫かせたとあった。彼の邸宅は汴京にあった筈だから、汴京にも行って仕事をしたのである。また汴京の三司の廳舎にも、許道寧の制作した松石圖の壁畫があつた。これは梅堯臣（一〇〇二—一〇六〇）の詩「依韻し、原甫の省中の松石畫壁に和す。富彥國の省判と爲りし日、許道寧をして畫かしむ」に詠まれ、その題にあるように、富弼（字彥國、一〇〇四—一〇八三）が三司の鹽鐵判官となつた時、許道寧に畫かせたもので、梅堯臣は、友人劉敞（字原甫）が三司の權度支判官であつた時、この壁畫を見、劉敞の詩に唱和したのである。従つて劉敞にもこの作品を詠んだ詩があり、「度支廳事の許道寧の畫ける松石に題し、彥猷・鄰幾・直孺に呈す」と題し、⁽⁵⁶⁾「公是集」（卷五）に收められている。富弼が鹽鐵判官となつたのは慶曆元年（一〇四〇）のことで、⁽⁵⁶⁾壁畫はこの時に制作され、後に鹽鐵部から度支部に移され、劉敞が權度支判官となつた⁽⁵⁷⁾皇祐五年（一〇五三）頃、なお存在していたことになる。

このように許道寧の仕事の迹は汴京にも見出されるが、いずれも七十歳前後のことで、名實共に彼の畫業の最も盛んな時期の制作であつたに違いない。劉敞が「許生の筆は妙絶、今の世殊に輩少なし」と詠つた⁽⁵⁸⁾ように、許道寧は李成・范寬亡き後の山水畫壇の第一人者であり、その名は都の汴京にも聞え、當地の貴顯に招かれたものと思われる。しかし元來許道寧は長安の畫家であつたことを見落してはならず、それは、彼を招んだ張士遜自身が「長安許道寧」と呼んだ通りである。

(3) 師承關係

許道寧が李成の山水を學んだことは、どの文獻も異口同音に言う所である。また先の黃庭堅の「答王道濟寺丞觀許道寧山水圖」の詩によれば、自ら若い時を述懐した「心に知る 李成は是れ我が師と」の言葉が引用され、早い時期から李成に師承したことが知れる。従つて許道寧は常に李成派の畫家の一人に數えられ、「聖朝名畫評」は、李成派の代表的畫家として、

許道寧は成の氣を得、李宗成は成の形を得、⁽⁵⁹⁾院深は成の風を得たり

(59)と、李宗成・翟院深と共に許道寧を上げ、李成の氣の後繼者としている。しかしこの内で李成の畫風に最も忠實であつたのは翟院深で、彼は李成(60)の郷里青州に近い北海(山東益都縣)の出身といい、その畫は李成に酷似し、專心に臨模した作品は往往亂眞をうたわれた。許道寧にも専ら李成ばかりを追つた時期があり、米芾によれば(61)、その時期の作品が李成畫として相當出回つたようだ。また李宗成は鄜時(62)(陝西鄜縣)の出身で、神宗朝の熙寧(一〇六八—一〇七七)初年、勅命により郭熙・符道隱と共に小殿屏に畫いたことが確認される。そしてこの次に出た李成派畫家が、郭熙・王詵・李公年等である。特に郭熙は、李成派の中では最初に畫院に登用された畫家であり、以後、畫院及びその周邊に李成派が支配的となつたのは彼の力による所が大きかつた。

さて、許道寧はこのように李成を學んだが、それは兩者のどのような結びつきによるものであろうか。少くとも李成の出身の青州と許道寧の活躍した長安を結びつけるものが説明されねばならぬ。いま具體的にそれを立證する手段はないが、在世當時、李成の山水は既に高い名聲を博し、出身の青州内外でかなり廣まっていたことは確かである。

李成(63)は字を咸熙といい、唐の宗室の出であるが、國子祭酒、蘇州刺史をつとめた祖父鼎の時に長安から吳に徙り、更に唐末の亂を避け青州に北遷したという。この唐宗室の上に代々の儒者の家に生れた高邁な自負は、畫師としてみなされることを拒み、庶人同然に王侯貴戚の門に走つたりすることには頑なまで潔癖な態度を持した。従つて儒者として仕官に對する望みは強く、後周の顯德年間(九五四—九五九)、友人の樞密使王朴(一九五八)の邀めに應じ青州を離れ汴京に來たのは、仕官を求めるためであつた。しかしその望みはまもなく王朴の死によつて杜絶し、志を得ず悶悶とした李成は、汴京に留まつて詩と酒に心をまぎらし、畫に興を託しながら縉紳との交遊に日を送つた。次いで大司農衛融の請にこたえて一家あげて淮陽に行ったが、日々酣飲をこととして、遂に乾德五年(九六七)、客舍に醉死した。李成は入仕を果せなかつたが、子の覺(九四八—九九三)は經術で名を知られて國子博士の官にのぼり、父のために求贈して畫家として最高の光祿寺丞を贈られた。

この傳記によれば、李成は一生を青州で終えたわけではなく、少くとも汴京、淮陽に行き、特に汴京では、都下の王公貴戚

が屢々書をおくって作品を請うたといひ、李成自身は必ずしもこれに答えなかったにしても、それなりに作品を残し影響を與えたことが考えられる。郭熙は、「林泉高致」において、「今齊魯の士は惟だ營丘を模し、關陝の士は惟だ范寛を模すのみ」と述べたが、李成の影響力は齊魯（山東）だけに止らず、都汴京やその他の地方にも及んだのである。また、後述するように、李成の創造した寒林平遠の山水様式は、寒林と平遠の二要素から構成されるが、いずれも唐代繪畫に傳統をたどり得るもので、李成自身、嘗て長安に住んだ唐宗室としてこれらの傳統を受け継ぎ創造したと解釋される。従つて李成の影響力が長安にまで及ぶ可能性は十分にあり、またその山水様式は長安の唐代繪畫の傳統と無縁ではなかったから、長安の許道寧や鄜時の李宗成がその影響を受け李成派の代表的畫家となつても、何の不思議もなかつたのである。

ところで許道寧は初めは確かに李成を學んだが、それに終始せず、老いると共に漸く舊學を脱し獨自の様式をうち立てた。

「圖畫見聞誌」（卷四）には、

李光丞を學び、始めは矜謹を尙ぶも、老年は唯だ筆畫の簡快を以て己が任と爲し、故に峯巒は峭拔、林木は勁硬、別に一家の體を爲せり

とある。他に「命意すること狂逸、自ら一家を爲せり」、「師法有るも、又能く變通す」（聖朝名畫評）、「營邱に學ぶと雖も、墨路縱横、多く自ら出す」（文同）という通りである。⁽⁶⁷⁾要するに初めは李成に忠實に慎しみ深い畫風を追っていたが、次第に筆墨は簡略縱逸化し、そこに彼獨自の山水様式が成就されたという。黃庶、黃庭堅父子が長安で會つたのは、まさにこの一家を成して後の最晩年の許道寧であるが、「酔いて枯筆を拈れば墨淋浪、勢は山の崩れるが如く手を停めず」と詠われた筆墨法も、簡略縱逸そのものである。

それはさておき、許道寧の師承説には、李成の他に屈鼎を學んだとする説がある。これは「東坡題跋」（卷五）に收められた「許道寧の畫に書す」の文に基き、それによれば、

泰の人に屈鼎筆なる者有り。許道寧の師なり。善く澗谷を分布し、間屈曲^{まがまが}の狀を見わす。然れども筆有りて思致無く、林

木は皆晦靄するのみ。道寧の氣格は之に過ぐるごと似く、學ぶも及ばざるなり。
 とある。⁽⁶⁸⁾この「屈鼎筆」の筆を衍字とし、燕文貴の一派で、仁宗朝畫院において祇候をつとめた屈鼎と同一人物とみたのである。⁽⁶⁹⁾しかしこの屈鼎筆をそのまま屈鼎とするのは無理であろう。先ず屈鼎筆は泰人とあるが、「圖畫見聞誌」(卷四)によれば、
 屈鼎は京師の人であること、⁽⁷⁰⁾次に何よりも許道寧が屈鼎を師とすることは年代的にあり得ないことである。屈鼎は高克明と同



圖1 傳許道寧 秋山蕭寺圖卷(前半部分) 絹本墨畫 38.3×147.5(cm) 京都 藤井有鄰館藏



図2 傳許道寧 秋山蕭寺圖卷（後半部分）

時、或は稍や後の宮廷畫家と思われるが、宰相龐籍（九八八—一〇六三）の邸宅には彼の畫いた屏風があったという。龐籍が同中書門下平章事の位に在ったのは、皇祐三年（一〇五一）十月から五年七月までのことであるから、この屏風もその頃の制作と思われる。しかるに許道寧は、先に考察した如く、この當時既に八十餘歳に達しており、屈鼎の年齢は明らかでないが、必ずや許道寧より若輩であった筈で、許道寧が自分より若輩の屈鼎に師事することは殆んどあり得ないことと思われる。しか

も李成派と燕文貴派と、畫風を大きく異にしているのである。いま許道寧の屈鼎師事説を斥けると共に、蘇軾のいう屈鼎筆師事説にも疑問を呈しておく。

二 許道寧の傳承作品

(1) 秋山蕭寺圖卷

現在、許道寧の傳稱をもつ作品は幾つかあるが、確實にその制作時期が北宋に遡り、且つ許道寧の山水様式を研究する上で考察に値すると思われるものは、管見の限り、秋山蕭寺圖卷と秋江漁艇圖卷の二點である。前章における傳記の考證を生かし、いま秋山蕭寺圖卷から許道寧の山水様式を検討していこう。

秋山蕭寺圖卷（圖1、2）は、縦三八・三釐、横一四七・五釐の絹本に、彩色を用いず墨で畫かれてゐる。絹は緻密だが、長い年月を経て傷み、脱落した箇所がかなり認められる。従つて後世の補筆も細かく散見され、部分的に調子を亂すに至つてゐる。しかし樹木の枝等に、いまなお素早く彈力のある筆描を見ることができ、全體としては、なおもとの大體を窺い得るといえよう。題籤によると、清の康熙一三年（一六七四）に、當時の收藏者であつた梁清標（一六二〇—一六九一）によつて重裝修理され、近年また大修理がなされた。⁽⁷³⁾

鑑藏印は、梁清標以前では、卷首上に判讀不能の方形大印（圖3右）がある他、卷尾に「黔寧王子々孫々永保之」⁽⁷⁴⁾と「大明安楚昭勇將軍李氏珍玩」⁽⁷⁶⁾の二印（圖3左）がある。前者は、洪武二十五年（一三九二）、黔寧王に封ぜられた沐英家の收藏印であるが、多分元以前のものと思われる卷首の方形大印が讀めないため、圖卷の傳來經過を明初以上に遡ることはできない。その後の傳來は、鑑藏印と王澍・沈鳳の題跋（圖4）によるに、李氏（不明）・梁清標・曹溶（一六一三—一六八五）・沈鳳（一

六八五—一七五五）・王澐（一六六八—一七四三）・程嘉江・方觀承（一六九八—一七六八）等を経て、有鄰館に歸した。

圖は、華北の平原の荒涼とした秋の景色と、その中にうごめく人間のさまを畫く。先ず卷末下前景の土坡の上に四株から成る樹叢を大きく配し、そこから景は緩やかなカーブを描いて右上りに展開し、中景の枝を廣げた樹叢を経て、次第に堆くなららかに起伏する丘陵へと至る。丘陵の上には、嚴しい自然に苛まれ半ば葉を落した樹木が數株、二つの樹叢に分れて立ち、その隙間に寺院の磚塔と樓閣がみえる。そして寺院から今度は左下へと道が伸び、中間の樹叢を経、野水にかかる橋のたもとに

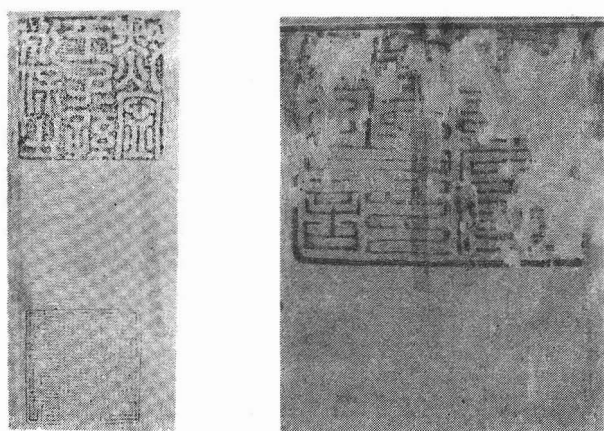


圖3 傳許道寧 秋山蕭寺圖卷 鑑藏印
(左) 卷 尾 (右) 卷 首

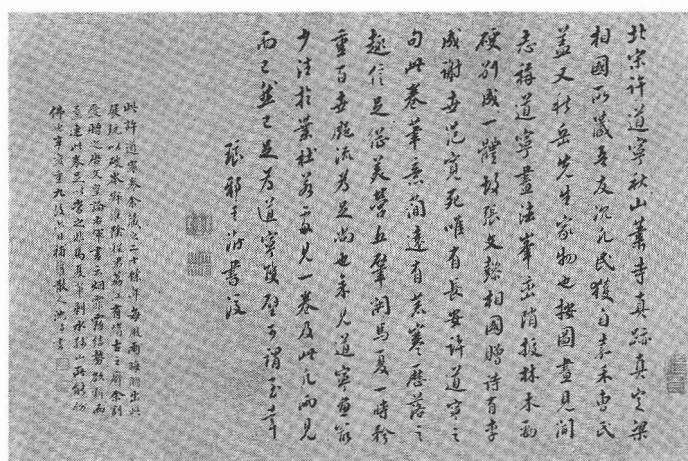


圖4 傳許道寧 秋山蕭寺圖卷 題跋

は、寺からの歸りと覺しき主従の騎驢の一行が配され、終點の大樹叢の蔭になった小高い丘の上には、二人の高士と童僕が、彼方の寺院へと眼下に廣がる景觀を眺望している。また周圍には、今や水の涸れからんとした一面の原野が廣がり、背後には、凹凸のいかめしい形を呈した遠山の山脈が、黒雲のように高く浮んでいる。

一見して李成流の平遠山水であることは明瞭である。李成自身の山水様式は、現在オリジナルの作品はおろか、良質の模本にも恵まれな

め必ずしも明らかでないが、「圖畫見聞誌」によれば、⁽⁷⁹⁾

煙林平遠の妙は營丘より始まる

といい、また「尤も山水寒林を畫くを善くす」と述べる。即ち寒林平遠山水に煙雲をまつわせたものと考えられ、更にこれに喬松平遠圖（圖13 澄懷堂文庫藏）等の傳承作品を加味して圖式的に言えば、前景に寒林と稱する樹木（松）を大寫しに配し、中景以遠は、平遠の構圖を用いて、煙霞におぼろげな華北の濕原丘陵をとらえたものと思われる。前景寒林と後景平遠を組み合わせた意圖は、「聖朝名畫評」に、

咫尺の間、千里の趣きを奪う

近視するも千里の遠の如し

と評されたように、それによって空間における限らない遠さを表出するにあつたと考えられる。これを考慮しながら秋山蕭寺圖卷をみると、半ば冬枯れた華北特有の樹木や、蟹爪を思わせる鋭い枝先をもつ樹木は、廣い意味で寒林の範疇に屬し、且つ卷末下の樹木は畫面の高さの三分の二を占める程大きく畫かれ、その後方に平遠の構圖でとらえられた華北の平原が廣がっている。但し實際には、平遠の景境は後方ではなく、右上りの方向に開け、しかも小高い丘陵で止まってしまふ。確かに廣大ではあるが、「千里の遠」というには未だ程遠い。李成とは別の要素が導入されているのである。しかし一應李成様式に則った山水と言うことができよう。

秋山蕭寺圖卷はまた許道寧の様式に則った山水とも言い得る。先ず「聖朝名畫評」は、

道寧の格の長ずる所の者三あり。一に林木、二に平遠、三に野水なり。皆其の妙に造れり

と、⁽⁸¹⁾許道寧が長じた表現として、林木・平遠・野水の三つを上げる。これは單に長じたと言うだけでなく、この三つが、彼の山水畫に特徴的な重要モチーフであつたことを言うものである。また「聖朝名畫評」における「林木」の用語法は、山水部門を敢て山水林木門と呼び、李成の山水を敢て山水林木と呼んだように、⁽⁸²⁾單に林木を意味せず、その山水畫において大きな構

成要素を占める林木を意味する。當時の山水畫はなお林木の比重が大きく、李成の山水を例にとれば、前述した通り、平遠山水と林木（寒林）の二大要素より構成されたといつてよい。そこで秋山蕭寺圖卷に當つてみると、確かに林木・平遠・野水はここに當を得ている。圖は全體として寒林平遠山水であることは最早やいうまでもなく、平遠は李成流の千里の遠こそ追求しなかったが、林木は却つてその分だけ全體に占める比重を大にした。何故なら平遠は右上りに展開し、そこに無限遠が志向されなかった結果として、三つの樹叢（林木）は纏つて遠山を後景とする近景要素となり、ひいては畫面の主役の位置を占めることになったからである。そして野水というと、圖の空白の大部分を占めて原野が廣がつているが、それは土坡と水が交互に入り組み合い、野水というのがより適確である。つまりこの圖は、林木・平遠・野水の三つを主要素として織り成され、しかも各々の表現は、それによつて華北の秋の蕭疎とした自然を見事に寫し出しており、長じたというに十分である。

次に文同（一〇一八—一〇七九）に「許道寧の寒林」と題する詩があり、その後半において、
交柯は揮霍として裴旻の劍のごとく

亂蔓は淋漓として張曉の筆のごとし

と詠った。⁽⁸³⁾これは許道寧の寒林について、互に交つた枝の畫き方を唐の裴旻の劍器を舞う素早さに喩え、亂れて垂れる蔓の畫き方を張旭の筆勢の壯んなさまに喩えたものである。⁽⁸⁴⁾ここにいる交柯や亂蔓は、卷尾の樹木（圖11下）の表現にあてはまる。即ち秋山蕭寺圖卷の樹法は、樹叢を三株ないし四株で構成し、互に幹を交差させるのを特徴とし、これは四箇所樹叢に共通するが、とりわけ卷尾の樹叢は、幹のみならず枝も縦横に交わり合い、交柯というにふさわしいものがある。また蔓も、今や枯れて梢から亂れ垂れ、まさに亂蔓である。梅堯臣は、師の李成とも異なる許道寧獨特の樹法を特に交柯と亂蔓にみたものと思われるが、この大樹叢の表現はそれに近いものであろう。

このように秋山蕭寺圖卷は、許道寧が師とした李成の畫風に背くことなく、文獻の傳える許道寧自身の畫風とも通ずるところが認められる。従つて許道寧という傳承が何時から始まったかは詳らかでないが、その傳承には一應の根據があつたのであ

る。しかし以上だけをもって、この圖卷を許道寧の山水様式と斷定するのは早過ぎる。更に彼の活躍した十一世紀前半の時代様式、また當時の長安の山水様式との關係の検討が要求されよう。

ところで、秋山蕭寺圖卷の畫面展開の仕方は、横卷形式としては全く異例である。横卷の畫面は、卷を開くにつれ右から左へと展開して行くのが常套法であるが、この圖卷の場合は、全く逆に左から右へと展開する。左下の眺望する高士のいる丘からゆるく右上りに景觀は開け、觀者の視線もその方向に寺院のある丘陵へと至るのが自然である。もし強引に卷首からみていくとすれば、構圖の力學上、右下角の土坡を起點として、視線は小さな流れを越えて丘陵へと移り、更にその後景の遠山へと對角線に移動し去り、結局、圖卷の後半は無駄にも鑑賞せずに終らねばならぬ。これは明らかに作者の意圖する所ではあるまい。

この異例の畫面展開に最も與っているのが斜め構圖である。左下の丘と右上の丘陵の間を道が緩やかなカーブを描いて連結し、この道の描く斜めの線が圖の最も主要な構圖の軸となる。右下角の土坡、丘陵のすぐ背後の山脈が、この軸と平行に並び、前後で歩調を合せていることも、その傍證となろう。特に右下の土坡は、通常横卷を構成する際、ここを起點として機能させるが、⁽⁸⁵⁾この場合は上のような機能に解釋するのが妥當である。そしてこの斜めの軸を單なる軸とせず、更に右上りの激しい動勢を加え、圖卷の左から右への方向を決定づけるのは、途上に近景・中景・遠景と配した三つの樹叢である。先ず左下前景の樹叢をできる限り大振りに、次に間隔をおいて中景の樹叢を小振りに畫くことによって、前景から中景への激しい動勢を作り、最後にその延長上に遠景の樹叢を一層小振りに畫くことによって、動勢を遠景へと導く。このため觀者の視線は、近景樹叢を起點に中景へと誘われ、更に遠景へと右上りに移動することを餘儀なくされるのである。斜めの軸は、或は騎驢の一行が行くように右上から左下へと移動することも可能だが、人間の視覚は遠景から近景へ視線を移動することに不慣れな上、左下から近・中・遠景と三段階の進展の強力なはずみがついているので、もはやこれに抗して逆に進むことは困難である。また左下の小高い丘の上で、二人の高士と童僕が指さし眺めるまさにその方向に景觀が展開していることも、感情移入の心理的效果

と相まち、右上りの動勢に拍車をかけよう。要するに作者は、近・中・遠景の三段階進展法、近景と中景以遠の極端な大小比等のあらゆる工夫をこらして、右上りの動勢を伴った斜めの軸を構圖の中心に据え、その結果として観者は巻尾から鑑賞することを強制されるのである。



圖5 傳顧閔中 轉熙載夜宴圖卷(部分) 絹本着色
28.7×335.5 北京 故宮博物院藏

しかるに、圖卷がこのように巻尾から展開することは、異例というより本来あり得ぬことである。何故なら中國の横卷は卷末に軸木があつて、これを芯として絹もしくは紙を巻き、開くには必ず巻首からせねばならぬからである。従つて巻尾から畫面が展開するといふのは、卷を開きながら鑑賞するのではなく、畫面を全て廣げた状態で鑑賞することを前提とする。だがそれならば強いて横卷に仕立てる必要はあるまい。そこで考えられるのは、この圖は元來横卷ではなく、壁畫或は屏風の如く、畫面全體を廣げて鑑賞する形式のものではなかったかということである。例えば南唐の顧閔中の作とされる韓熙載夜宴圖卷(圖5 北京 故宮博物院藏)をみると、美髯の韓熙載の坐す榻の三方の側板には横長の山水が畫かれ、とりわけ背後の山水圖は、大きさ、縦と横の比が、秋山蕭寺圖卷と殆ど大差ないようである。秋山蕭寺圖卷も元來はこのような形式で裝され、後に横卷形式に改裝された⁽⁸⁶⁾ものではあるまいか。作者と傳えられる許道寧自身も、壁畫や屏風を主要な畫面形式として、張士遜の邸宅等に畫いたことは既にみた通りであり、一つの可能性として考えられよう。

さて、秋山蕭寺圖卷にみられた斜め構圖は、北宋の諸作品に照してみ



圖6 傳關全 秋山晚翠圖 絹本着色
140.5×57.3 臺北 故宮博物院藏

ると非常に珍しく、李成派の平遠山水でも、平遠が斜め構圖をもって展開するというのは餘り例がない。李成派の平遠は、喬松平遠圖（図13）や郭熙早春圖の主山左脇の平遠（図12）に例示されるように、垂直畫面を横に平行に何層も景を重ね、畫面のまっすぐ奥へと展開するが、秋山蕭寺圖卷の場合は、畫面を斜めに横切って展開するのである。このような例を更に廣く求めれば、五代初の關仝の傳承をもつ秋山晚翠圖（圖6）があり、この圖は他の點でも興味深い類似を示している。關仝は長安出身で、初め唐末五代の荆浩の山水を學んだが、後に「關家山水」と呼ばれる独自の山水を確立し、郭若虛の「圖畫見聞誌」において李成・范寬と共に山水の三大家に數えられた畫家である。⁽⁸⁷⁾ 秋山晚翠圖は、先の拙稿において論證した如く、現在數ある關仝の傳承作品のうち最もよく彼の山水様式と合致するものである。

いま秋山晚翠圖をみると、斜め構圖は前景から中景にかけて認められる。最前景の中央左に卵狀の巨大な石を置いて稍や右

に臥かせ、そこから皺嶺が斜め右上に伸びて、延長上にある瘤狀の嶺へと至っている。この斜め構圖は、拙稿で指摘したように、氣勢表現、即ち山石や山脈に内在する氣（エネルギー）の運動表現と關連があり、盤踞する巨大な石にわだかまった巨大なエネルギーが、斜めに走る峻嶺に連絡されてゆっくり流れ、瘤狀の嶺に至って止まると解釋される。ここでは斜め構圖を用いることによって氣勢の表現を意圖している。傳荆浩雪景山水圖や郭忠恕輞川圖卷が、各々逆S字狀の山脈や圓環狀の山脈を用いて、後の龍脈に發展する氣勢表現を意圖したのと一般である。これに對して秋山蕭寺圖卷の斜め構圖は、既に繰り返し述べたように、これによって平遠の表現を意圖している。このように兩者の斜め構圖は表現意圖こそ違うが、期せずしてそこに現れた様相は驚く程類似している。秋山晚翠圖の場合も、畫面を強引に横切り、觀者の視線を右上りの動勢に従って移動することを要求する。またその構成の仕方を詳しくみると、共に軸を三つの部分に分ち、しかも起點を最も大きく、中間を小さく終點を再びやや大きく作っている點でも似る。晚翠圖の場合は、こうすることによって、起點の巨大な石のエネルギーを中間の峻嶺に流し、更に終點に瘤を作って運動を終結させたのである。また蕭寺圖卷の場合は、平遠の展開を右上に導き、更に遠景を小高い丘陵に作って展開をそこで止めたのである。いずれの場合も、運動の展開は有限なものとなり、その結果斜めの構圖全體が一つのまとまりをもつことになった。そして更にこのまとまった斜め構圖を圖全體からみれば、共にこれを前景として、後景には山を配する點においても同じである。晚翠圖の後景峯巒は、未だ峭拔機能は未熟であるが、高遠の構圖法で正面からとらえられて、横に壁の如く立ちふさがり、蕭寺圖卷の後景遠山も、餘りに位置が高く、平遠というより高遠の構圖法でとらえられ、横に並んでいる。つまり兩圖は前景の斜めの軸と後景の山々の二部から成り、しかも前景は斜めの運動に従って目で追うように觸覺的に作られるのに對し、後景は正面から見上げるように視覺的に作られている。共に全く原理を異にする二部から成っているのである。軸と卷の形式の相違、氣勢と平遠との表現内容の相違、また關全と李成の系譜の相違にもかかわらず、上記のような類似が兩圖に認められることは、大いに注目せねばなるまい。

秋山蕭寺圖卷と秋山晚翠圖とのこの奇しき類似の要因として當然考えられるのは、兩圖の作者とされる許道寧と關全が共に



圖7 (左)傳許道寧 秋山蕭寺圖卷(部分)
(右)傳關全 秋山晚翠圖(部分)

したといい、そこに必ずや關全様式との關係があつた筈である。

ところで、李成の様式範疇に入らず、寧ろ關全様式との關係を示す畫法は、龍のイメージを具現した樹木の表現にもみられる。秋山蕭寺圖卷の樹法を詳しく觀察すると、右上の丘陵上には動物の爪に似た鋭い枝先をもつ樹木が六株あり、そのうち最も左側の樹木一株(圖7左)は、明らかに龍を意識して畫かれている。丘陵の斜面に生じた樹木は、その根を露わにして大き

長安の畫家であつたことである。十一世紀前半の許道寧は、先に述べた如く、若い時から長安で活躍した畫家であつたが、十世紀初期の關全も長安出身の畫家であつた。そして關全の樹立した山水様式は、五代から北宋前期にかけて、長安を中心に陝西・河南地方において流布して⁹⁰⁾いた。北宋前期といえば、青州(山東)に李成、華原(陝西)に范寬が出て、北宋の二大新様式を確立したが、それらが流行する以前は勿論、以後もこの地方において、關同様式は守舊の様式として根強い勢力をもっていた。王端・劉永・王士元・商訓・鍾文秀といった關全派畫家の存在によってそれは證せられるが、長安出身の衛賢の作と傳える高士圖(北京 故宮博物院藏)、洛陽出身の郭忠恕の輞川圖卷でも、關全様式を指摘することが可能である。従つて秋山蕭寺圖卷において關全様式との類似が指摘されても不思議ではなく、却つてそれは秋山蕭寺圖卷が許道寧の山水様式であることの有力な證據として積極的意義がある。許道寧は一應李成派に屬すると雖も、長安で活躍した畫家である以上、大なり小なり長安の傳統様式である關全様式の影響を被つたと考えられるからである。事實、許道寧は初めは確かに李成の畫風を忠實に追つたが、晩年は李成を脱して獨自の様式を成就

な瘤がみえ、幹は一たん大きな弧を描くかと思うと、頂き近くで反轉して右上を向き、葉をつけた大きな枝を左右に廣げている。恰も龍が頭を擡げ胸をそらし、翼を廣げてこれから空中へ飛舞せんとするかの如くである。このように樹木に龍の姿を表現する畫法は、後の李成派の作品に閒々みられるが、李成自身そうした樹法と關係がなかったことは、米芾の「龍蛇鬼神の狀に作らず」という評に證せられる。⁽⁹¹⁾北宋末期の米芾（一〇五一—一一〇七）は、流傳する夥しい李成畫に對して嚴格に臨み、僞は三百本みたが、眞蹟は二本だけといい、遂に無李論を主張した程であつたが、彼によれば「龍蛇鬼神の狀」を含め、「林木の怒張し、松幹の枯瘦多節」な樹法は、李成亞流の凡俗の手になるものだと言う。それではこの畫法はどこに淵源が求められるかというと、現存畫蹟に照せば、矢張り傳關全秋山晚翠圖が上げられる。晚翠圖において、前景の巨大なる石の隙に生じた三株の樹木のうち、最も手前の古木（圖7右）は、土石をさらわれて根がむき出してゐるが、その奇怪にも屈曲する幹、節くれだった樹皮、鋭く伸びた枝根が、わだかまる龍の胴や皮膚、岩をかむ爪を彷彿とさせる。飛舞せんとする龍と盤踞する龍という形態上の違いはあつても、樹木に龍のイメージをみて表現した點では一致する。この類似も、關全と許道寧が共に長安の畫家であつたことを考えれば、不思議ではない。但しその影響關係は直接的というより間接的であらう。というのは關全のこのような樹法は、拙稿で述べた如く、⁽⁹²⁾更に唐代の松石畫、とりわけ中唐の韋偃の松石畫に遡り、その松石畫の傳統が關全及び關全派を介して傳えられ、秋山蕭寺圖卷に影響が及んだと考えられるからである。盤踞する古木ではなく、飛舞せんとする寒林に龍が表現されたという點でも、更に大きな唐以來の傳統を考える必要がある。いずれにしても長安が關全派の中心地であつたこと、また長安は嘗て唐の都であつただけに、他の汴京等の新興都市と違って、唐繪畫の傳統を保守的に守り續けてきたことを考慮すれば、秋山蕭寺圖卷の樹法は長安の傳統と切り離し得ず、許道寧樣式の可能性は益々確かなものとならう。⁽⁹³⁾

このように秋山蕭寺圖卷は、許道寧の學んだ李成の山水樣式、許道寧自身の山水樣式の林木・平遠・野水という三要素を満たす上に、許道寧の活躍した所の長安に流布した關全樣式とも共通する要素をもつことがわかり、この圖卷に示された山水樣式が許道寧の山水樣式であることは、一層確實に立證されたといえよう。

それでは次に秋山蕭寺圖卷は、許道寧の活躍した十一世紀前半の時代様式として、果して妥當するか否か検討してみよう。これまでも考察したように、この圖卷は表面上は李成風の平遠山水を粧いながら、斜め構圖や龍のイメージを表現した樹法といった寧ろ唐五代に通ずる畫法がみられる所から、十一世紀前半の時代様式としてはかなり保守的山水畫と受取れるが、更に行旅圖形式と三分割法を尺度に考察してみたい。

先ず行旅圖形式とは、山水畫においてそこに登場する人物が行旅を主題として畫かれているものをいう。この形式の山水畫は、五代・北宋時代に盛んに制作され、現存畫蹟のうちでも、燕文貴江山樓觀圖卷、范寬溪山行旅圖の基準作を始め、北宋前半の制作と考えられる傳關仝關山行旅圖（臺北 故宮博物院藏）、傳李成晴巒蕭寺圖（ネルソン美術館藏）、北宋後半の制作と考えられる傳巨然雪圖（臺北 故宮博物院藏）、傳郭熙溪山無盡圖卷（クリーブランド美術館藏）等の多くの作品がこれに屬している。しかし一概に行旅圖といっても、時代の先後によって様相が異なり、一般に眞に行旅が畫かれたのは北宋前半までで、その内でも時期が早ければ早い程、行旅の有様や道の描寫が入念である。そのことはまた郭熙の「林泉高致」によっても證される。郭熙は山水訓において次の如く⁽⁹⁴⁾いう。

世の篤論謂えらく、山水に行く可き者、望む可き者、遊ぶ可き者、居る可き者有り、畫は凡そ此に至れば、皆妙品に入ると。但し行く可き望む可きは、居る可き遊ぶ可きの得たるに如かず。

これは自然に行旅・觀望・居處・遊覽に適したものがあり、畫家もこれが畫けるようになれば及第だという一般論に對し、郭熙が前二者は後二者に及ばず、畫家は後二者のような山水を、君子が林泉を慕う心をもって畫くべきだと主張したものである。しかしこれは單に郭熙自身の好みを述べたものではなく、更に歴史的にみて、これまでの行旅・觀望形式の山水畫に對して、これからは居處・遊覽形式の山水を畫くべきと主張したと解するのが妥當と思われる。事實、郭熙の現存唯一の作品である「早春圖」（圖8 一〇七二年作）は居處形式の典型をなしている。従って「林泉高致」のこの條によれば、五代北宋の山水畫は、行旅・觀望・居處・遊覽の形式に分類されるばかりでなく、ほぼ十一世紀半ば頃を境にして、行旅・觀望から居處・遊

覽の山水形式に移ったといえよう。居處形式としては郭熙早春圖、傳屈鼎夏山圖卷（メトロポリタン美術館藏）、遊覽形式としては李公年山水圖（プリンストン大學美術館藏）等が上げられる。

では秋山蕭寺圖卷の場合はどうかというと、丘陵上の寺院と左下の丘を道が結び、その途中に寺院の歸りと覺しき騎驢の一行が畫かれている所から、確かに行旅形式の山水畫といえよう。しかし行旅が主題かといえ、そうではあるまい。というのは左下の小高い丘の上に二人の高士と童僕が配されて、眼下に廣がる景觀を眺望しており、しかもその指さす方向に平遠の景

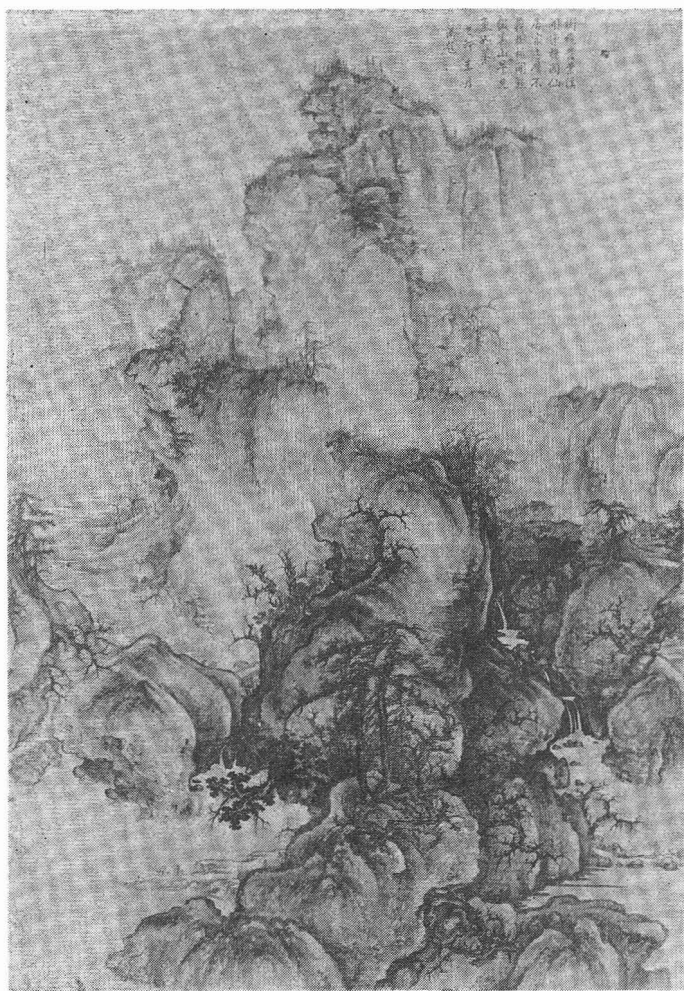


圖8 郭熙 早春圖 絹本墨畫淡彩 158.3×108.1
臺北 故宮博物院藏

觀が壓倒的動勢をもつて展開しているからである。従つてこの眺望の前には、道や驢馬の一行も一景觀に過ぎず、行旅形式は副次的といつてよい。主題は行旅ではなく觀望である。事實、この圖卷の行旅形式は、十一世紀初頭の燕文貴江山樓觀圖卷や、范寬溪山行旅圖のような典型的行旅圖と比べ、首尾一貫した經路が追われていないこと、道の描寫に固執していないことによつても、それは傍證されよう。しかし行旅は副次的といつても、元來李成の平遠山水には行

旅は必須でなかったと思われるから、それを敢て附加した意義は認められよう。故にこの圖の時代様式は、ほぼ十一世紀前半に相當し、天聖年間（一〇二三—一〇三二）にまだ在世していたという范寬の溪山行旅圖の後に位置しよう。

次に三分割法は、畫面を近（前）・中・遠（後）景の三部に分割する構圖法をいい、これまで畫面が持續的に展開したため狭い奥行きしか表現し得なかった山水畫は、これによって飛躍的に畫面空間を擴大し、且つ畫面内容を豊富にした。その發明は、現存畫蹟に徴する限り、范寬溪山行旅圖が最も古い例に屬する所から、北宋初期に係ると考えられる。その後ほとんどの作品がこれを踏襲し、傳李成晴巒蕭寺圖、郭熙早春圖、傳巨然雪圖、李公年山水圖等にみることができ、郭熙の早春圖（図8）では、喬松を戴く土坡と水を近景、逆S字狀の山塊と左右兩脇の平遠と深遠景を中景、主峰とそれをめぐる峯巒を遠景とし、畫面を均等に三分割した最も理想的な方法がみられる。これは五代北宋の畫法の集大成書であると同時に、早春圖の手引書ともいふべき「林泉高致」にも論及され、

凡そ經營して筆を下すには、必ず天地に合す。何をか天地と謂わん。一尺半幅の上に、上に天の位を留め、下に地の位を留め、中間に方めて意を立て景を定むるが如きを謂う

とある。⁽⁹⁵⁾即ちこれによって郭熙が畫面を均等に三分割したばかりでなく、下の近景を地の位、上の遠景を天の位に定め、その中間に景を配するとし、山水を一個の小天地とみる思想をもつて三分割法を理論化していたことがわかる。早春圖も、遠景主峰に天子を象徵させていることと併せ、この理論と對應して解釋すべきことはいうまでもない。また三分割法の意圖も、「賞を瀟灑に取り、情を高大に見わす」⁽⁹⁶⁾、つまり觀者に瀟灑な感じを與え、高大な感情を抱かせるためと明確に認識されていた。

さて秋山蕭寺圖卷の三分割法は、道の描く斜めの軸を區切り三つの樹叢を近・中・遠景と間隔をおいて配した所にみられる。同じく斜め構圖をとりながら連續的に展開させた秋山晚翠圖と比べれば、はるかに空間が擴大し、效果も爽快である。秋山晚翠圖の場合は、連續的展開とはいえず、一應起點・中間・終點の三部から成っているが、これは三停分法⁽⁹⁷⁾とも稱すべきもので、三分割法の前段階を示すものであろう。それはともかく秋山蕭寺圖卷の三分割法の特徴は、郭熙早春圖におけるが如く、それ

によって畫面を異った機能の三部から構成しようとするのではなく、平遠の展開と關連し、それによって空間を三段階に圓滑に進展させようとするに在る。同じ樹叢をもって分割した所以である。これと近い三分割法は范寬溪山行旅圖（圖9）にみられる。この圖は、前景の岩、中景の岡と溪谷、後景の峯巒の三部から成るが、高遠の構圖法でとらえられた後景峯巒は畫面全體の三分の二を占め、その峭拔性、塊量性が壓倒的に主張されている。従って作者の狙いも完全にこの峯巒にあり、三分割は觀者の視線をそこに導くべく機能している。最前景に横たわった岩をワンステップ、中景右の稍や上向きに溪谷に突き出た岩をツーステップとし、はづみをつけて後景峯巒の頂きへと至るのである。兩者は平遠構圖と高遠構圖という違いはあっても、三分割法が空閒の段階的な圓滑進展のために用いられているのは同様である。故に秋山蕭寺圖卷の三分割法は郭熙早春圖より范寬溪山行旅圖に近く、斜め構圖と共に用いられていることを考え併せ、十一世紀前半の、范寬以後の時代様式を想定するの

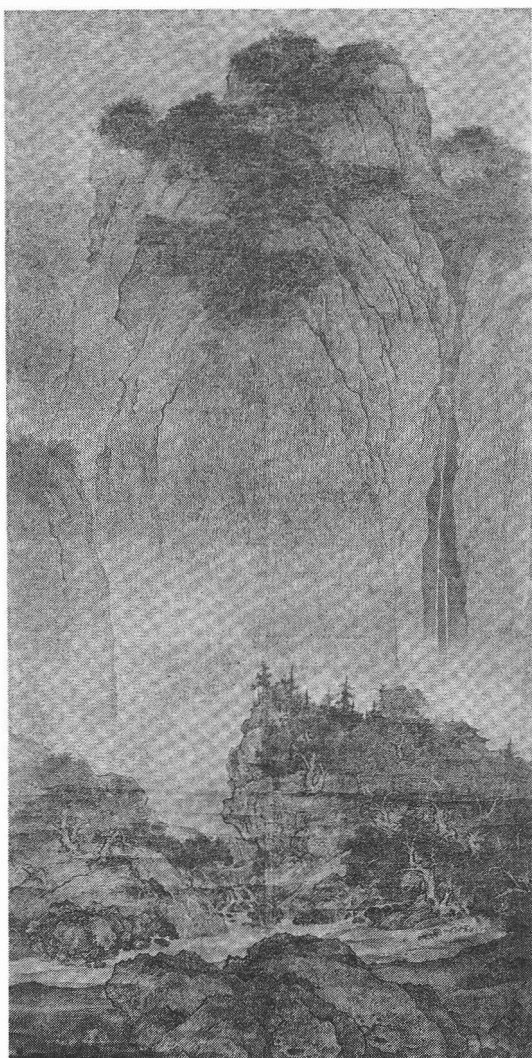


圖9 范寬 溪山行旅圖 絹本墨畫
206.3×103.3 臺北 故宮博物院藏



圖10 傳許道寧 秋江漁艇圖卷（前半部分） 絹本墨畫 48.9×209.6

カンサス市 W. R. ネルソン美術館蔵

は妥當であろう。

このように秋山蕭寺圖卷は、その行旅圖形式、三分割法からみて、十一世紀前半、范寛以後の時代様式にほぼ合致すると考えられる。従ってこれまでの考察から、この圖卷の山水様式が長安で活躍した許道寧の山水様式に近かったことを併せ考慮し、秋山蕭寺圖卷は許道寧の山水様式を非常によく伝えるものといえよう。

では、秋山蕭寺圖卷が許道寧の山水様式とすると、いま一つの傳稱作品、秋江漁艇圖卷はこれに對してどのような位置關係

にあるか、それを後節で検討してみよう。

(2) 秋江漁艇圖卷

秋江漁艇圖卷（圖10、14、15）は、縦四八・九糧、横二〇九・六糧の幅の廣い絹本に水墨で畫かれている。保存狀況は良好で、筆墨のみずみずしいタッチが今なお窺える程である。但し卷尾は若干切り縮められ脱落があるようだ。吳升の「大觀錄」（卷一三）に著録された「高頭漁父卷」⁽⁹⁸⁾とこれは同一物と考えられ、當時の收藏者であったという耿昭忠（一六四〇—一六八六）の鑑藏印も數顆みることができ。しかし落款は勿論、先人の題識もなく、この圖の作者を許道寧に歸した理由、清初以前の傳來經過も一切不詳である。

圖は、卷首下の數組の樹叢の生える土坡を皮切りに、その向うに廣大な野水の遙か彼方の遠山まで連なり續くさまが平遠でとらえられる。しかるに今度は一變して高遠景に移り、颯爽と林立する峰々が前面に突出し、屏風の如く聳えている。土坡の陰の茅葺きの屋宅、野水を渡す木橋、峰の麓の樹立に圍まれた樓閣に人事を感じさせるが、人影はなく、後半の前景に廣がる江水に至って、漁夫の二人ずつ乗る四隻の釣舟、渡舟に乗り込まんと驢を追いついて立てる主従、江を横切って橋を渡る騎驢の一行等が點綴される。そして江水の後景には、やはり遠く連なる谷あいと裾の緩くカーブした山々を交互に配し、更に奥には、稜線のみ淡くのこした遠山が横に連っている。人事を包み込む實に廣大な自然がパノラマ的に次々と展開し、爽快にして魅惑的な大畫面に仕立てられている。

さて、秋江漁艇圖卷は、一見して秋山蕭寺圖卷とは全く異った山水だが、細かくみれば、これまで秋山蕭寺圖卷において考察した許道寧の山水様式と通ずる要素が幾つも認められる。先ず「聖朝名畫評」が許道寧山水の三大要素として上げた林木・平遠・野水についていえば、冒頭の平遠景（圖10）に完全に具備している。秋山蕭寺圖卷とは現われ方こそ違え、土坡の上には林木の樹叢が生え、その樹叢越しに土坡と水の入り組んだ野水が廣がり、更にその谷あい奥深く續くさまが平遠によってと



圖11 (上) 傳許道寧 秋江漁艇圖卷 (部分)
(下) 傳許道寧 秋山蕭寺圖卷 (部分)

らえられるといった具合である。しかも林木は、文同が寒林について詠った如く、互に「交柯」し、梢に「亂蔓」を垂らしている。また秋山蕭寺圖卷と共通する箇所を指摘すると、卷尾の江水を斜めに横切る道を進む騎驢の一行のモチーフ(圖15)を始め、上を平らにテラス状に土坡を畫く方法(圖10)、緩やかな溪流を階段狀に水を落して作る方法(圖14)、必ず三株ないし四株の樹木を組み合わせ樹叢を構成する方法(圖11)等が上げられる。これらを要するに、秋江漁艇圖卷が、秋山蕭寺圖卷と同じく許道寧の山水様式に基づいていることは疑いない。

しかるに兩卷は、同じく許道寧の山水様式に基くとはいえ、餘りにも畫風が異つてゐることも事實である。ではどのように異なるかといへば、秋江漁艇圖卷は秋山蕭寺圖卷より明らかに後代に作られ、後者には、十二世紀前半、長安で活躍した許道寧のものとの様式がなお留められているのに對し、前者ではそれが殆んど失われるか形骸化し、當時の急速な様式變革の状況下にあつて、相當な變貌を遂げているのである。先の林木・平遠・野水の三要素を取つても、秋山蕭寺圖卷は殆んどこの三要素だけで構成され、非常に簡潔且つ各々が非常に個性的であつたが、秋江漁艇圖卷では、三要素はその比重が後退すると共に没個性化し、より普遍的な山水の實現に奉仕している。先づ秋江漁艇圖卷の冒頭の平遠を例にとると、平遠は最早や畫面を横切つて斜めの方向ではなく、畫面の正面奥に向かつて展開し、しかも有限の遠ではなく、遠山の更に彼方まで無限の遠の表現が追求される。またそのための方法も、これまでの三段階進展法に對して、近景を濃く遠景へと次第に淡くかき消す空氣遠近法、山裾の土坡を左右から交互に幾重にも入り組ませる方法が運用されている。同じく平遠とはいへ、様相は實に新しく一變したといつても過言でない。次に同じ平遠景の林木についてみると、全體に占める比重が著しく後退したことに氣が附く。秋山蕭寺圖卷は、李成の寒林平遠山水と同じ一種の山水松石畫(99)といふべく、林木は山水と同程度の比重を占め、全體として前景にあつて畫面の主役の位置を定めていた。従つてどの林木も一つ一つ樹種や組み合わせ方を異にして個性的であつた。これに對して秋江漁艇圖卷は既に完全に山水畫であり、林木は個性を没して一點景と化し渾然と全體に從屬している。例えば右下前景の大小三つの樹叢(圖11上)は、兩端の二つが同じ構成法を繰り返して没個性的に畫かれ、また淡く刷かれた中景以遠と對照的に濃く畫かれて、専ら空氣遠近法の近景として、觀者の視線を圓滑に中景以遠に導くべく機能している。作者の主眼は、あくまで平遠法による無限遠の表出にあり、林木が右下前景だけでなく、峰の麓や山の頂きにも散在して、無限遠の展開に快い階調効果を與えているのも、林木の性格の變質を物語つていよう。最後に野水の表現をみると、秋江漁艇圖卷では水が一層潤澤となつた點が見逃せず、秋山蕭寺圖卷において許道寧が寫したと思われる長安地方の嚴しく乾燥した自然は、もとの土壤から切り離されて、いつのまにか何處とも知れぬ水の豊富な理想郷の自然になり變つてゐる。寫實主義が後退し、一種の理想主義

が擡頭したといえよう。また兩圖の皴法を比較してみると、秋山蕭寺圖卷の場合は、焦墨を用いて、テラス狀の土坡等の表現に、垂直に下す短い直皴を用いるだけだが、秋江漁艇圖卷の場合は、一層潤った墨を用いて、テラス狀の土坡のみならず山峰の表現においても、素早く大膽な直皴が頻繁に使われている。前者の皴法は未發達だが、後者はかなり發達し、直皴のもつ爽快な効果も十分に計算されている。

このように秋江漁艇圖卷は、明らかに許道寧の山水畫の様式的特徴を備える一方、明らかに許道寧より後の時代の様式的特徴をも備えている。このことは、この作品が許道寧のオリジナルの模本という可能性を残すが、後代の畫法が堂々と採用され、しかもその畫法が作者の表現意圖と見事に合致している以上、寧ろ後世の許道寧スクールの手に係ると考えるのが妥當であろう。秋山蕭寺圖卷との間には、畫風上の相當な懸隔はあつても、兩卷はいまなお同一スクールの様式範疇に括ることのできる共通要素をもっており、李成・范寬でもなければ、燕文貴・高克明でもなく、明らかに許道寧スクールに歸すべき作品と考えられる。事實、許道寧スクールというものが存在したことは、文獻によつても證され、「圖畫見聞誌」(卷四)は、許道寧を學んだ山水畫家として、丘訥と侯封を上げている。⁽¹⁰⁾先に述べた如く、許道寧は最初李成を學んだが、遂に一家を成した畫家であり、また張士遜が「李世謝世范寬死、唯有長安許道寧」と詠った如く、李成・范寬以後の山水畫の第一人者と目された畫家であつた。李成・范寬、或は後の郭熙には匹敵し得ないまでも、在世中は勿論、死後も許道寧スクールはそれなりの勢力を持っていた筈で、漸やく關全派が廢れた後、陝西・河南地方において代つて流布したと考えられる。

では秋江漁艇圖卷は許道寧スクールの作品であるとして、その制作時期はいつ頃とするのが妥當であらうか。先ず比較すべき基準材料に、熙寧五年(一〇七二)の款記をもつ早春圖を上げよう。早春圖は、別に論じた如く、⁽¹⁰⁾非常に入念に構成された山水畫であり、これまで發明された全ての畫法を集大成し、一つの高大かつ整然とした理想世界を構築しようとする強い意志を看取し得る。例えば一圖の内に三遠法を併せ採用し、主峰を仰ぎ見る高遠構圖を中に、左右の脇に平原を望む平遠構圖、溪谷を窺う深遠構圖を異對稱に振り分けたこと、主峰に天子、長松に君子を象徵させ、周りの衆山、衆木に對してそれぞれ君臣

上下、君子小人の關係を表わしたことが、また既述の如く、畫面を均等三分割し、上を天の位、下を地の位に定めたこと等に明瞭である。これは郭熙が神宗朝の畫院に奉職し、とりわけ神宗の寵遇を被りその新法體制に忠實な畫家であったこと、早春圖も含めて、彼の主たる制作の場が、學士院・中書・門下省等の廟堂の障壁であつたことが大いに與つていよう。⁽¹⁰²⁾

これらを考慮しながら、いま兩圖に共通する平遠の表現を比較検討してみよう。先ず早春圖の平遠は⁽¹⁰³⁾（圖12）、主山の左旁らに開け、横切り走る嶠嶺が幾重も奥へ重なって、次第に淡く遠ざかり、遂に煙嵐に淡くかき消された遠山へと至る。谷口の斷崖の間に視野が狭められ、視線は奥へと執拗に誘い込まれ、限らない遠さを眺め盡すことができよう。そしてそのために、樹木と山石が正確に漸減する遠小近大法、近景を濃く遠景へと次第に淡く刷く空氣遠近法、左右から土坡を交互に幾重も入り組ませる方法等が驅使されている。主山の脇に配され純粹な平遠山水ではないが、遠の表現が強く意欲されているといえよう。秋江漁艇圖卷もこれは同様である。先ず卷首の平遠景を例にとると、兩側から山裾が曲線を描いて交互に入り組み合い、野水の土坡が幾重にも奥へ重ねられて、遂に雲煙に淡く消えかからんとした二重の遠山へと至っている。ここでも觀者は、作者の

遠の表現に對する強い意欲に導かれて、限らない遠さを眺め盡すのである。

このような遠の表現に郭熙が長じたことは、黃庭堅の「能く山川の遠勢を作る、白頭 唯だ郭熙有り」⁽¹⁰⁴⁾（題鄭防畫夾）の言葉に證せられる。また郭熙自身最も平遠山水を得意とし、「林泉高致」においてこれを理論的に深く闡明した。「林泉高致」によれば、平遠は「其の遠きを厭わず、人目の曠望を極むる所以」のものといひ、⁽¹⁰⁵⁾「平遠の意は、沖融にして縹緲渺渺なり」といふ。⁽¹⁰⁶⁾即ち平遠とは、どこまでも遠處を志向し、人間の眼が眺め得る限りの遠さを書き盡すも



圖12 郭熙 早春圖（部分）



圖13 傳李成 喬松平遠圖 絹本墨畫
205.6×126.1 三重 澄懷堂文庫藏

のだが、縹縹緲緲と煙雲に淡くつまれたおだやかに遙かな趣きこそ、平遠の追求すべきものと言うのであろう。早春圖の遠山のふもとは、この趣きをよく表わし、恰も理想郷の如く觀者はここに導かれ遊ぶ仕組みになっている。そして郭熙がこのような平遠を畫いた背景には、勿論これを鑑賞する士大夫達の山水への憧憬があり、郭熙は平遠を、「之を見れば人の意をして無窮を興さしむる」⁽¹⁰⁷⁾ものとして、官に仕える立場上、臥

遊という代償しか得られぬ當時の士大夫の鑑賞に供したのである。従つて早春圖にみられるような平遠は、郭熙が「林泉高致」の冒頭において畫院の畫家としての立場を明確に打ち出したように⁽¹⁰⁸⁾、士大夫に鑑賞畫を供することを自覺した者にして始めて畫き得るもので、その創造發明には郭熙自身が大いに與つたものと考えられる。これより以前、李成は確かに寒林平遠山水を創造し、千里の遠の表現に長じたが、彼の場合はいまなお寫實主義が支配的であり、鑑賞者を想定してその意を迎えるような態度はまだなかったものと思われる。この意味では、早春圖に似た傳李成喬松平遠圖（圖13）の平遠も、その表現は必ずしも成功しているとは思われないが、郭熙以後のものである。この圖は、前景に大寫しされた雙松とその旁らの折れた枯木の表現が、早春圖の前景長松と枯木のそれに酷似し、その他、土坡を左右から入り組ませて平遠の視野を限定したこと、また太い輪

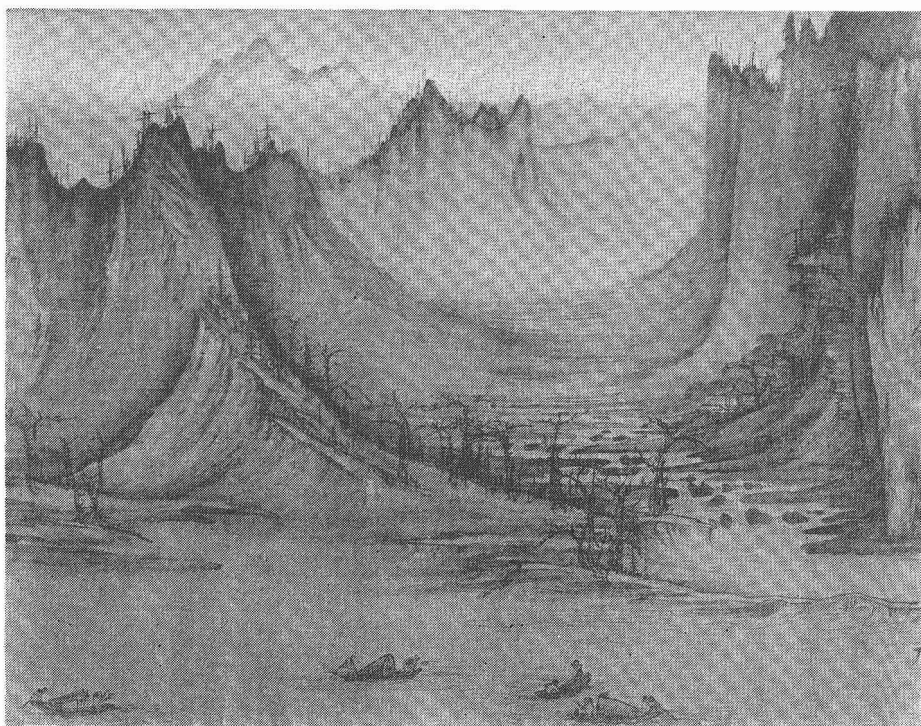


圖14 傳許道寧 秋江漁艇圖卷（中段部分）

郭線や潤いのある皴法の點でも共通し、早春圖以後の郭熙一派の手になるものと推測される。

それでは秋江漁艇圖卷の平遠はどうかといえ、これも早春圖の場合と同じく、遠山が縹緲縹緲と煙雲で淡くつまれ、でき得る限り觀者の憧憬を誘うべく秀媚に作られている。しかしそこに至る過程の表現は、ほとんど左右から山裾の曲線を入り組ませる方法だけが單調に繰り返され、形式化の感さえする。このことは中段の谷あいの平遠表現（圖14）についてもいえ、こちらは、遠山へと觀者の視線を導かんがために、山裾を互に入り組ませる方法を用いるのみならず、その方法を大膽に單純抽象化し、不必要な表現一切を捨象してしまった。要するに秋江漁艇圖卷の平遠は、遠表現そのものが強く目的意識化され、その理想のためには方法を優先し、寫實性の犠牲も辭さない態度である。これは、早春圖がその觀念的な構成にもかかわらず、いままなお細部において寫實性に忠實であることを思えば、とりもなおさず早春圖以後の發展を示すものであらう。秋江漁艇圖卷は、他にも山の稜線や土坡の輪廓線に緩くカーブする優美な曲線を多用していること、華北の風景にもかかわ

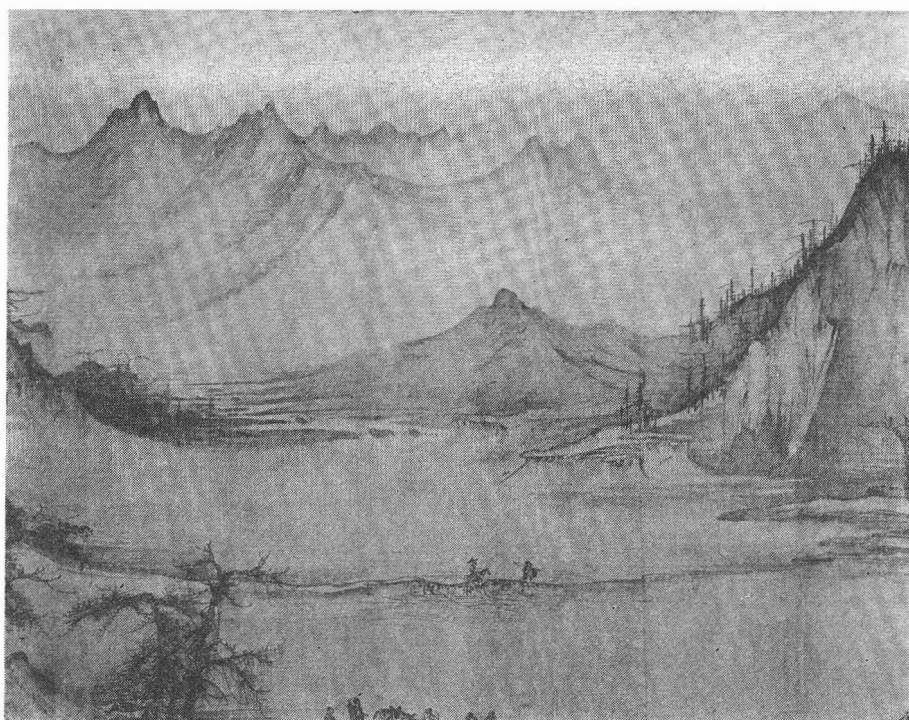


圖15 傳許道寧 秋江漁艇圖卷（卷末部分）

らず水と雲烟をふんだんに使用していること、淡くかき消えた遠山を一貫して追求していることから、自然の空間とは別の、専ら觀者の憧憬を誘うに足る理想空間を作ろうとする意欲が明らかである。

それはさておき、秋江漁艇圖卷の中段の平遠表現は、寧ろ李公年山水圖（圖16）のそれに近いものがある。この圖は全體として高遠の構圖法をとるが、高士と童僕が坐して雲の湧き起るところをみる中景においては、漁艇圖卷と同様、山裾の曲線を左右から入り組ませ、しかも餘分なもの一切を雲烟でつつんで捨象する方法がみられる。この山水圖は、「宣和畫譜」（卷一二）の記事がそのまま解説を兼ねてくれるように、「物象が空曠有無の閒に出没するが若く、⁽¹⁰⁹⁾雲煙を巧みに用いて夢幻的な詩情の表現を目指しているが、この類似は見逃せない。

このように秋江漁艇圖卷の平遠表現をみる限りでは、その制作年代は、郭熙早春圖と李公年山水圖の中間が考えられる。⁽¹¹⁰⁾しかし全體として秋江漁艇圖卷はいまなお大觀山水に屬して、李公年山水圖の小景化した山水とは區別され、また居る可き山水に屬して、李公年山水圖の典型的な遊ぶ

可き山水とは區別されるので、より早春圖に近い年代が考えられよう。

そこで、いま郭熙以後の許道寧スクールの畫家を上げれば、侯封が思い當たる。先に許道寧スクールの畫家に丘訥と侯封の名を上げたが、丘訥は高克明や屈鼎より早く、許道寧とほとんど同時期の畫家と思われ⁽¹¹⁾る。では文獻の傳える侯封の畫風は、秋江漁艇圖卷のそれと合致しないであろうか。「圖畫見聞誌」(卷四)は、侯封について、

侯封は邠の人なり。今圖畫院の學生爲り。工みに山水寒林を畫き、始め許道寧に學ぶも、其の老格を踐む能わず。然れども筆墨は調い潤い、自ら一家を成し、亦郭熙の亞なり

という。⁽¹²⁾即ち、侯封は邠(陝西邠縣)の出身で、「圖畫見聞誌」の撰述された熙寧九年(一〇七六)頃、畫院にあって最も低い位階の學生をつとめ、同じく畫院にあって藝學をつとめた郭熙に次ぐ山水畫家であったという。そして山水は、始め許道寧を學んだが、その老格を蹈襲することができず、一層潤った筆墨を用いて別に獨自の様式を創ったという。ここに許道寧の畫風に比していう「其の老格を踐む能わず」や「筆墨調潤」は秋江漁艇圖卷にもあてはまるものがある。老格とは、例えば樹石の



圖16 李公年 山水圖 絹本墨畫淡彩
130.0×48.5
プリンストン大學美術館藏

表現において、ことさら古木怪石の老怪につくる畫風をいい、秋山晚翠圖や秋山蕭寺圖卷の龍のイメージを具現した樹法はその典型であるが、秋江漁艇圖卷の樹法は未だ老いず確かにそれとは程遠い。また秋江漁艇圖卷の墨がよく潤い、濃淡の階調に留意した畫法は、確かに秋山蕭寺圖卷にはなく、「筆墨調潤」というにふさわしい。そして秋江漁艇圖卷は、一應許道寧の山水様式に基づいているが、更に郭熙以後の時流に乗り、確かに許道寧とは別の山水に仕立てられているといえる。しかし筆者がこの秋江漁艇圖卷と侯封との關係に執着するわけは、この圖卷が畫院の制作になると考えるからである。既にみた如く、この圖卷の平遠は、當時、未だ畫院外ではさほど流行したとも思えぬ郭熙の様式影響下にあり、しかも畫院畫家としての使命を自覺した郭熙の場合と同じように、全體に鑑賞者である士大夫の意を迎え、彼等の山水への渴きをいやし快適に遊ばせるべく専ら優美に作られている。早春圖は、廟堂の山水畫として天子を象徵する主山を作らざるを得ず、平遠が主山の脇に片附けられたように、士大夫の山水への欲求の充足は二の次にされたが、秋江漁艇圖卷は、私的な鑑賞を目的とする横卷形式だけに、この傾向は一層伸長しているといえよう。これは范寬や許道寧のひたすら自然を對象にそれを寫すことにとめるのとも異なり、また後の王詵や李公年の個人的に専ら詩的な理想境を追うのとも異なる。ここには畫家の意志の他に、當時珍らしくも畫院畫家と理想的な協調關係にあった士大夫の意志が感じられるのである。同じ許道寧様式の秋山蕭寺圖卷に比しての著しい畫面の洗練も併せ考え、この作品を畫院に歸するのが妥當ではあるまいか。もしそうだとすれば、郭熙以後の畫院の許道寧スクールとなり、この作者を侯封とする蓋然性は一層高まろう。勿論斷定することは避けねばならぬが、この作品を秋山蕭寺圖卷と區別し、郭熙以後の許道寧スクールの作とする見地から、敢て推論した次第である。恐らくその制作時期は、郭熙が畫院に在職したのは元豐年間（一〇七八—一〇八五）までと考えられるから、なお畫院における郭熙の影響力の絶大であった元豐の頃とするのが妥當であらう。

以上、許道寧の傳承作品である秋山蕭寺圖卷と秋江漁艇圖卷の山水様式を検討考察した。結論としては、前者の方が、皇祐四年（一〇五二）頃、八十餘歳で卒した許道寧の山水様式をよく示すもので、後者は、郭熙以後の許道寧スクールの手になる

と考えられ、神宗畫院で活躍した侯封の作品の可能性があることも知れた。秋山蕭寺圖卷には、許道寧の在世當時としては古風な様式が閒々みられ、そこに彼が活躍した所の長安に流布した關仝様式との關連も見出された。李成派の作品としても、郭熙以後の作品が横行する中で、郭熙以前に屬する非常に希有な遺品であるばかりでなく、李成を學び別に一家を成した許道寧山水畫の獨自性を表わしているといえる。それに比して秋江漁艇圖卷は、許道寧の山水様式に基づきながら、それが以後如何に變遷をとげたかを如實に物語るもので、恐らく中央の畫院の制作に係り、これまでの保守的體質を拂拭した神宗畫院で、強力なリーダーシップを發揮した郭熙の影響を強く被っていた。このように秋山蕭寺圖卷と秋江漁艇圖卷は、それぞれ北宋前期と後期に屬して、許道寧様式自身の變遷の跡を示すと共に、その間の急激な繪畫思潮の變化を露わし、とりわけ李成・范寬等に代表される寫實主義から、郭熙以後の理想主義への移向をみる事が可能である。この意味でも、この二作品を北宋山水畫史の中で正しく位置づけることは有意義であり、更に大方の叱正を乞う次第である。

注

- (1) 拙稿「五代北宋初期山水畫の一考察」荆浩・關仝・郭忠恕・燕文貴——(『東方學報』京都第四九冊 一九七七)
- (2) 嚴密ではないが、秋江漁艇圖卷を許道寧筆として圖版を掲げるものに次のものがある。Siren, Oswald. *Chinese Painting* (London and New York 1956) Vol. III, Pl. 158. 鄭振鐸「偉大的藝術傳統圖錄」(北京 一九五二)第六輯 圖版二一四。叔華「小辭典 書畫」(『文物』一九七九年四期)圖一。
- (3) 古原宏伸「中國南宗畫史ノート6」(『文人畫粹編』第二卷 附錄 東京 一九七八)。Fong, Wen. *Summer Mountains* (New York 1975) Pl. 22.
- (4) 聖朝名畫評卷一 侯翌條「予至和中、於閭巷見摹一舊圖。同卷二趙幹條「今度支蔡員外家、有幹江行圖一軸、深得浩渺之意」。即ち「至和中」とあるから、撰述は次の嘉祐年間以後となり、また蔡挺が度支員外郎の官にあったのは、「續資治通鑑長編」(以下「長編」とする)卷一七六、一八二によれば、至和元年(一〇五四)から嘉祐元年(一〇五六)までのことであるから、嘉祐年間初めとなる。
- (5) 聖朝名畫評卷二 山水林木門「許道寧、河間人、學李成畫山水林木、初市樂於端門前、人有贖者、心畫樹石兼與之、無不稱其精妙、由此有聲、遂游公卿之門、多見禮待、相國寺張文懿公令道寧畫其居壁及屏風等、文懿深加賞愛、作歌贈之、道寧之格所長者三、一林木、二平遠、三野水、皆造其妙、而又命意狂逸、自成一家、頗有氣韻、所得李成之氣者也」
- (6) 圖畫見聞誌卷六 近事 玉畫「張文懿性喜書畫、今古圖軸、鑒積繁夥、銓量必當、愛護尤勤」。聖朝名畫評卷一 武宗元條「丞相文懿張公士遜生辰、宗元獻消災菩薩二軸、公張於千歲堂、甚祕重焉」。圖畫見聞誌卷六 近事 高麗國條「熙寧甲寅歲、遣使金良鑒入貢、訪求中國圖畫、銳意購求、(中略)丙辰冬、復遣使崔思訓入貢」。郭
- (7)

若虚は、序において熙寧七年までの畫事を編集したというが、熙寧丙辰（九年）のことも記している。

- (8) 圖畫見聞誌卷四「許道寧、長安人、工畫山水、學李光丞、始尚矜謹、老年唯以筆畫簡快爲己任、故峯巒峭拔、林木勁硬、別成一家體、故張文懿贈詩曰、李成謝世范寬死、唯有長安許道寧、非過言也、長安涼樹中寫終南太華二壁、今存、有山水寒林、臨深履薄、早行詩意、潘閔倒騎驢等圖傳于世」。

- (9) 沈括 圖畫歌「克明已往道寧逝、郭熙遂得新來名」。

- (10) 圖畫見聞誌卷四 范寬條「天聖中猶在、耆舊多識之」。

- (11) 圖畫見聞誌卷六 近事、訓鑒圖「皇祐初元、上敕待詔高克明等圖畫三朝盛德之事、人物纔及寸餘、宮殿山川、變與饒衛咸備焉、命學士李淑等編次序讀之、凡一百事、爲十卷、名三朝訓鑒圖」。

- (12) 山谷詩外集注卷一五 答王道濟寺丞觀許道寧山水圖「往逢醉許在長安、蠻溪大硯磨松煙」。

- (13) 山谷先生年譜卷一 嘉祐八年條「先生、是歲、以鄉貢進士入京師。治平元年條「先生、是歲春、以赴禮部試、嘗留京師」。

- (14) 翁同文「畫人生卒年攷」下篇「〔故宮季刊〕第四卷三期 一九七〇）四五—四八頁」。

- (15) 但し、確かに黃庭堅が此圖を買ったのは二十年前の一〇六七年代が、許道寧の死をそれ以後とせねばならぬ理由は何もない。注36参照。

- (16) Fong, Wen, Summer Mountains, Pl. 22, Barnhart, Richard M. 「宋金における山水畫の成立と展開」『文人畫釋編』第二卷所收 東京一九七八）一一五頁。前者は、活躍時期を一〇三〇—一〇六七頃とし、後者は、黃庭堅の元祐二年（一〇八七）の詩「答王道濟寺丞觀許道寧山水圖」を、二十年前に黃庭堅が許道寧に會ったのを回想して詠んだものとし、矢張り一〇六七頃なお在世したとする。

- (17) 伐檀集卷上 次韻和元伯南樓避暑遇雨之作「城頭歸鳥啼樹裏、夕陽欄干手可炙、長虹如篆報雨來、雲脚插下千里赤、南山端正太古屏、飛廉掃雲爲撥墨、安得老筆描寫佳、白頭許生死堪憶」

- (18) 伐檀集卷下 歸愚堂銘并序「河內向宗道元伯、以祕書丞爲益都令」。

- (19) 原注「長安許生諱八十、以水墨名於時、今已死」。

- (20) 伐檀集卷上 和元伯中伏夜雨南洋河水泛「雨洗三齊中伏月、乖龍連夜起雲門」原注「青之南山有穴出雲、故曰雲門」。

- (21) 伐檀集 序「暇日發常所作藁草、得數百篇、覽初省末、散亡居多、其存者、或失首與尾、或竄乙斷裂、不可讀、因取其完者、以類相從而編焉、題之曰伐檀集、（中略）時皇祐五年十二月青社自序」。

- (22) 翁同文「畫人生卒年攷」下篇「四八頁 附錄 黃庶生卒年考」。

- (23) 伐檀集 序「既年二十五、以詩賦得一第、歷一府三州、皆爲從事、踰二十年、郡之政、巨細無不與、大抵止於簿書獄訟而已」。

- (24) 伐檀集卷下 上富大資政書「大資閣下、某、五年、（中略）去年秋、某在許昌幕、而車騎之蔡、嘗一瞻馬首、今者將官于齊、道旌麾之下、輒以書布二十年之心、代執贊以見」。

- (25) 伐檀集卷上 和象之雨後望少室山白雲「（前略）長安許生以畫名、閑暇拂拭新素紈、能求山高水深趣、常恐造化在筆端、每觀雲泉得意處、擬寫男女家其間、（後略）」

- (26) 伐檀集卷上 謝崔象之示詩藁。韓琦 安陽集卷四九 故尚書比部員外郎崔君嘉誌銘「崔君象之有道君子也、余妻雖象之之姉、然相友也、（中略）象之諱公孺、後魏清河大房七兵尚書休之後、今爲開封鄴陵人、（中略）初監許州商稅、（後略）」。

- (27) 伐檀集卷下 復維識院記「予九月、自鄆之藍田、宿道旁寺、問其名、曰維識、其僧洪集曰、（中略）明年五月、院成、洪集以始末、來乞予言、遂書之、且以見其心之恥云、時皇祐二年豫章黃某記」。

- (28) 伐檀集卷上 送楊侍讀自長安之蜀。同上 長安賀晏相公生辰。

- (29) 宋史卷二九五 楊察傳。

- (30) 宋史卷三一 晏殊傳。長編卷一七五 皇祐五年閏七月辛未條。

- (31) 伐檀集卷下 文相到任謁廟文「年月日、祭于至聖文宣王、某受天子之命、來守許、以今月戊寅視民事、（後略）」

- (32) 黃營 山谷先生年譜卷八。

(33) 王道濟については不明だが、司馬光「溫國文正公文集」(卷四)にも、「謝王道濟惠古詩古石器」の詩がある。

(34) 注36参照。

(35) 「山谷外集」(卷一二)に、この詩より一韻多いが、内容が大同小異である同じ題の詩があったことも一因に上げられよう。史容はこれらの詩を恐らく改定本とみる。「山谷詩外集注」(卷一五)。

(36) 山谷詩外集注卷一五 答王道濟寺丞觀許道寧山水圖「往逢許許在長安、蠻溪大硯磨松煙、忽呼絹素翻硯水、久不下筆或經年、異時踏門闔白首、巾冠欹斜更索酒、學杯意氣欲翻盆、倒臥虛樽將八九、醉拈枯筆墨淋漓、勢若山崩不停手、數尺江山萬里遙、滿堂風物冷蕭蕭、山僧歸寺童子後、漁伯欲渡行人招、先君笑指溪上宅、盧鷺白鷺如相識、許生再拜謝不能、元是天機非筆力、自言年少眼明時、手揮八幅錦江絲、贈行卷送張京兆、心知李成是我師、張公身逐銘旌去、流落不知今主誰、大梁畫肆閱水墨、我君檠礪忘揖客、蛛絲煤尾意昏昏、幾年風動人家壁、雨雪潯潯滿寺庭、四圍冷落護丹青、笑謂肆翁十萬錢、卷付騎奴市盡傾、王丞來觀皆失席、指點如見初畫日、四時風物入句圖、信知君家有摩詰、我持此圖二十年、眼見綠髮皆華顛、許生縮手入黃泉、衆史弄筆摩青天、君家枯松出老翟、風煙枯枝倚崩石、蠹穿風物君愛惜、不誣方將有人識」。

(37) 注8参照。

(38) 他に魏鼎臣(二〇一〇—一〇八六)の「東原錄」は「關中許道寧」とし、「宣和畫譜」(卷一一)、「墨莊漫錄」(卷三)も長安説をとる。注44参照。

(39) 拙稿「郭熙と早春圖」(「東洋史研究」第三四卷四號 一九七七)

(40) 公是集卷一三 涼樹許道寧畫山「許生擅邱壑、融結隨毫端、醉掃堂上壁、參差皆可觀、飛雪暗連峯、對之中夏寒、吾能捐萬事、于此聊盤桓」。

(41) 長編卷一九二 嘉祐五年九月丁亥條。歐陽文忠公集卷三五 集賢院學士劉公墓誌銘「(嘉祐)八年八月召還、判三班院太常寺」。

許道寧の傳記と山水様式に關する一考察

(42) 續資治通鑑長編拾補卷二 治平四年十一月條。

(43) 安陽集卷一一 長安府舍十詠 涼樹。

(44) 墨莊漫錄卷三「許道寧、京兆人、少又業儒、性頗跌宕不羈、畫山水法李成、獨造其妙、可與營丘抗衡、亦工傳神、每見人癡陋者、必戲寫貌於酒肆、識者皆笑之、為其人歐擊之、碎衣敗面而竟不悛、後遊太華、見其峯巒西舉、始有意於山水、清潤高秀、穠纖得法、不愧前人矣、杜祁公帥長安、道寧恃其技犯公、公怒捕之、道寧懼欲竄避、或謂道寧曰、杜公嚴毅、汝乃敢犯、汝將何之、雖走夷狄、必獲汝矣、時种師誼守環州、道寧乃往投誼、杜公聞之笑曰、道寧真善自為謀者、乃貽書种公俾善遇之、在環歲餘、乃歸」。

(45) 長編卷一一八 景祐三年三月戊戌條。同卷一二四 寶元二年八月甲子條。同卷一二六 康定元年三月戊寅條。

(46) 長編卷一三五 慶曆二年三月春條。范文正公集卷一三 种君墓誌銘。宋史卷三三五 种世衡傳。

(47) 長編卷一五三 慶曆四年十二月乙卯條。

(48) 注36参照。

(49) 山谷詩外集註卷一五「京兆不知謂誰、而言錦江絲、疑是乖崖、盖比之張敞云」。

(50) 漢書卷七六 張敞傳。

(51) 長編卷五四 咸平六年四月辛巳條。同卷六五 景德四年六月庚申條。

(52) 乖崖先生文集卷四 依韻答人九華山圖。同卷五 請人畫嵩山圖。

(53) 苑陵先生集卷一八 依韻和原甫省中松石畫壁 原注「富彥國為省判日、令許道寧畫」。

(54) 公是集卷五 題度支廳事許道寧畫松石 呈彥猷鄰幾直孺「長松森無依、蒼石儼相對、自然山林氣、若出天壤外、許生筆妙絕、今世殊少輩、發揮得意表、瀟灑與神會、炎蒸五月交、塵土九衢內、微風度牕來、左右含天籟、下有漁樵翁、生事尤可愛、茅茨乍隱見、獻敵更向背、吾慮若辦此、軒冕本不賴、願從二三子、相與駕言邁」

(55) 長編卷一二七 康定元年四月丁亥條「太子中允直集賢院兼知諫院富

弼、為鹽鐵判官」。

- (57) 歐陽文忠公集卷三五 集賢院學士劉公墓誌銘「權判三司開圻司、又權度支判官、同修起居注、至和元年九月召試、遷右正言、知制誥」。
注55參照。

- (58) 聖朝名畫評卷二 翟院深條「時人議得李成之畫者三人、許道寧得成之氣、李宗成得成之形、院深得成之風」。

- (60) 圖畫見聞誌卷四「翟院深、北海人、工畫山水、學李光丞、(中略)院深學李光丞為酷似、但自創意者、覺其格下、專臨模者、往往亂真。聖朝名畫評卷二 翟院深條「後成孫有為開封尹日、購其祖畫、多誤售院深之筆、以其風韻相近不能辨爾」。

- (61) 米芾 畫史「寶月所收李成四幅、路上一才子騎馬、一童隨、清秀如王維畫孟浩然、或作人物、不過如是、他圖畫人醜怪賭博村野如伶人者、皆許道寧專作成時畫」。

- (62) 圖畫見聞誌卷四「李宗成、鄆時人、工畫山水寒林、學李成」。同上郭熙條「熙寧初、勅畫小殿屏風、熙寧中、李宗成、符道隱畫兩側扇、各盡所繼、然符生鼎立於郭李之間、為幸矣」。

- (63) 何惠鑑「李成略傳」(「故宮季刊」第五卷三期 一九七一)。
圖畫見聞誌卷三 李成條「開寶中、都下王公貴戚、屢馳書延請、成多不答、學不為人、自娛而已、後游淮陽、以疾終於乾德五年、但

- (64) し李成は乾德五年(九六七)に卒しているから、開寶(九六八—九七五)中とあるのは明らかに誤りである。

- (65) 林泉高致 山水訓「今齊魯之士、惟摹營丘、關陝之士、惟摹范寬」。
注8參照。

- (66) 注5、注83參照。

- (67) 東坡題跋卷五 書許道寧畫「秦人有屈鼎筆者、許道寧之師、善分布澗谷、閒見屈曲之狀、然有筆而無思致、林木皆喧囂而已、道寧氣格似過之、學不及也」。

- (69) 翁同文「畫人生卒年攷 下篇」四五頁。
圖畫見聞誌卷四「屈鼎、京師人、仁宗朝圖畫院祇候、工畫山水、得

燕貴之彷彿、龐相第屏風乃鼎所畫。但し李彭の「吳熙老家風雲圖」(日涉園集卷五)の冒頭に、「秦人屈鼎眞畫師、胸蟠風雲人得知」の句がある。嶋田英誠「燕文貴の傳稱作品と、その山水畫史上に占める位置についての一試論」(「美術史」二〇一號 一九七六)四一頁參照。

- (71) 長編卷一七一 皇祐三年十月庚子條。同卷一七五 皇祐五年七月壬申條。

- (72) 題籤「許道寧秋山蕭寺 康熙甲寅秋日棠村重裝」。

- (73) 一九七二年から一九七四年にかけ、岡岩太郎氏によって行われた。四字の内、いま最後の一字「記」だけを判讀し得る。

- (74) これと同文異體の印は他に數種類あるが、これと同一と思われる印は、傳蘇軾木石圖卷(收藏者不明)と趙孟頫双松平遠圖卷(メトロポリタン美術館藏)に捺やれつゝ。Siren, Oswald, Chinese Painting, Vol. III, Pl. 180, Vol. VI, Pl. 23.

- (76) この印は今回の修理で初めて判讀可能となった。李氏は未詳であるが、これと同文異體の印は、傳祁序長堤歸牧圖(臺北 故宮博物院藏)に捺されている。「故宮名畫三百種」第八〇圖。

- (77) 明史卷一二六 沐英傳。

- (78) 王澐跋「北宋許道寧秋山蕭寺眞跡、眞定梁相國所藏、吾友沈凡民獲自嘉禾曹氏、蓋又秋岳先生家物也、按圖畫見聞誌、稱道寧畫法、峯巒附拔、林木勁硬、別成一體、故張文懿相國贈詩、有李成謝世范寬死、唯有長安許道寧之句、此卷筆意簡遠、有荒寒歷落之趣、信足繼美營丘、肇開馬夏、一時矜重、百世臚流、爲足尙也、余見道寧畫最少、往於葉杜若處見一卷、及此凡兩見而已、然已足爲道寧雙璧、可謂至幸、琅邪王澐書後」鈐印二、澐 天官大夫。沈鳳跋「此許道寧卷、余藏之二十餘年、每風雨晦明、出此展玩、以破岑寂、淮陰程君弼江、有嗜古之癖、余割愛贈之、唐文皇論右軍書云、烟霏霧結、勢欲斷而還連、此卷足以當之、非馬夏輩剩水殘山所能彷彿也、辛亥重九後六日、補羅散人沈謙書」鈐印二、沈郎、謙。他に大正一二

(一九二三)の内藤湖南の跋がある。

- (79) 圖畫見聞誌卷一 論三家山水「煙林平遠之妙、始自營丘」。同卷三李成條「尤善畫山水寒林」。

- (80) 聖朝名畫評卷二 李成條「觀成所畫、然後知咫尺之間奪千里之趣」。范寬條「時人議曰、李成之筆、近視如千里之遠」。

注5 參照。

- (81) 聖朝名畫評卷二 山水林木門 李成條「成幼屬文、能畫山水林木」。

- (82) 丹淵集卷一九 許道寧寒林「許生雖學李營丘、墨路縱橫多自出、交柯揮霍裴旻劍、亂蔓淋漓張昺筆」。

- (83) 歷代名畫記卷九、吳道玄條「開元中、將軍裴旻善舞劍、道玄觀旻舞劍、見出沒神怪、既畢、揮毫益進、時又有公孫大娘亦善舞劍器、張旭見之、因爲草書」。杜工部集卷七 觀公孫大娘弟子舞劍器行并序。

- (84) 傳許道寧秋江漁艇圖卷、傳郭熙溪山清遠圖卷(フリーア美術館藏)、傳王詵煙江疊嶂圖卷(上海博物館藏)、傳王詵漁村小雪圖卷(北京故宮博物院藏)はその例である。

- (85) 横卷ではないが、元來屏幀形式を成していた作品を軸に改裝することとは屢々行われた。墨緣彙觀卷三 許道寧風鎖秋峯圖「絹本中掛幅、長五尺五寸二分、闊一尺四寸七分、(中略)此幀必屏幀潤幅、今存其一」。

- (86) 圖畫見聞誌卷二「關全、長安人、工畫山水、學從荆浩、有出藍之美、馳名當代、無敢分庭」。同卷一 論三家山水「畫山水唯營丘李成、長安關全、華原范寬、智妙入神、才高出類、三家鼎峙、百代標程」。

- (87) 拙稿「五代北宋初期山水畫の一考察―荆浩・關全・郭忠恕・燕文貴―」一六七―一八四頁。

- (88) 同右、一八〇―一八一頁。

- (89) 同右、一八二頁。

- (90) 畫史「山水李成只見二本、一松石、一山水四軸、松石皆出盛文肅家、今在余齋、山水在蘇州寶月大師處、秀潤不凡、松勁挺、枝葉鬱然有陰、荆楚小木無冗筆、不作龍蛇鬼神之神狀、今世貴侯所收大圖、猶如

許道寧の傳記と山水様式に關する一考察

- (91) 顏柳書藥牌、形貌似爾、無自然、皆凡俗、林木怒張、松幹枯瘦多節、小木如柴、無生意、(中略)皆俗手假名、余欲爲無李論」。

- (92) 拙稿「五代北宋初期山水畫の一考察―荆浩・關全・郭忠恕・燕文貴―」一七六―一八〇頁。

- (93) 聖朝名畫評卷二「龍章、字公綢、京兆人、性淳靜好古、居亦冠帶、善畫虎鬼、亦攻佛道及冕服等、尤長於裝染、祥符中、玉清昭應宮成、召令彩繪列壁、外有玉皇尊像、猶未裝飾、時畫院僚屬、爭先創意、至于團斜斜枝、莫不詳畫、主者中貴人劉承珪曰、天帝法服、豈如是邪、命檢尋道藏及真境錄、無有曉其儀者、上不憚、帝使丁朱崖置賞募工、章應之曰、京兆府長樂鄉北樂村古太華觀有玉皇像、乃唐人楊惠塑被九色螭羅帳、此可爲法、丁朱崖聞于天子、遣使驗之、如章言、由是得裝其像」。このような遺品の存在も、保守的傳統の表れである。

- (94) 林泉高致 山水訓「世之篤論、謂山水有可行者、有可望者、有可游者、有可居者、畫凡至此、皆入妙品、但可行可望不如可居可游爲得」。

- (95) 林泉高致 畫訣「凡經營下筆、必合天地、何謂天地、謂如一尺半幅之上、上留天之位、下留地之位、中間方立意定景、見世之初學、據把筆下去、率爾立意觸情、塗抹滿幅、看之填塞人目、已令人意不快、那得取賞於瀟灑、見情於高大哉」。

- (96) 注95 參照。

- (97) 圖畫見聞誌卷一 皴製作楷模「畫畜獸者、全要停分向背、(中略)畫龍者、折出三停(原注、自首至膊、膊至腰、腰至尾也)、分成九似」。

- (98) 大觀錄卷二三 許道寧雪溪漁父圖條「又高頭漁父卷、淡黃絹本、質硬色佳、高一尺四寸、長七尺、遠山筆勢蒼茫、近山皴烘秀潤、樹高五寸許、極寒林颯爽之趣、漁舟人物、水墨點染、俱古雅、惜無款印、亦無前人題識、後得耿都尉收藏、始緋印突々」。

- (99) 山水松石畫については、拙稿「五代北宋初期山水畫の一考察―荆浩・關全・郭忠恕・燕文貴―」一七七―一七八頁。

(100) 圖畫見聞誌卷四「丘訥、河南洛陽人、工畫山水、體近許道寧、筆氣不逮、而用墨過之」。同上「侯封、邢人、今爲圖畫院學生、工畫山水塞林、始學許道寧、不能踐其老格、然而筆墨調潤、自爲一體、亦郭熙之亞」。

(101) 拙稿「郭熙と早春圖」七〇—八四頁。

(102) 郭熙の宮廷畫家としてのこのような性格は、最近、北京圖書館で發見された明抄本「林泉高致」畫記によつてますます確められた。この畫記については稿を改めて論じたい。薄松年 陳少豐「讀《林泉高致・畫記》札記」(『美術研究』一九七九年第三期 北京)。

(103) 林泉高致 山水訓「正面溪山林木、盤折委曲、鋪設其景而來、不厭其詳、所以足人目之近尋也、旁邊平遠、嶠嶺重疊、鉤連縹渺而去、不厭其遠、所以極人目之曠望也」。早春圖の高遠と平遠は、この記述がそのまま解説を兼ねてくれる。

(104) 豫章黃先生文集卷一二 題鄭防畫夾 其二「能作山川遠勢、白頭唯有郭熙、欲寫李成驟雨、惜無六幅鵝溪」。

(105) 注102參照。

(106) 林泉高致 山水訓「山有三遠、……自近山而望遠山、謂之平遠、……平遠之色有明有晦、……平遠之意沖融而縹緲渺渺」。

(107) 林泉高致 畫格拾遺「烟生亂山、生絹六幅、皆作平遠、亦人之所難、一嶂亂山幾數百里、烟嶂聯綿、矮林小字、依稀相映、看之令人意興無窮、此圖乃平遠之物也」。

(108) 林泉高致 山水訓「君子之所以愛夫山水者、其旨安在、丘園養素、所常處也、泉石嘯傲、所常樂也、漁樵隱逸、所常適也、猿鶴飛鳴、所常親也、塵囂蠶鎖、此人情所常厭也、烟霞仙聖、此人情所常願而不得見也。(中略)然則林泉之志、烟霞之侶、夢寐在焉、耳目斷絕、今得妙手鬱然出之、不下堂筵、坐窮泉壑、猿聲鳥啼、依約在耳、山光水色、滉漾奪目、此豈不快人意、實獲我心哉、此世之所以貴夫畫山之本意也、不此之主而輕心臨之、豈不蕪雜神觀、濶濁清風也哉」。

(109) 宣和畫譜卷一二 李公年條「至於寫朝暮景趣、作長江日出、疎林晚照、眞若物象出沒於空曠有無之間、正合騷人詩客之賦詠、若山明望松雪、寒日出霧遲之類也」。

(110) 李公年の生存は政和四年(一一一四年)まで確認される。宋會要輯稿 職官六八ノ三一「(政和四年)八月七日、朝散大夫提點兩浙路刑獄李公年降官、以列奏罔功、以害黜陟故也」。

(111) 「圖畫見聞誌」(卷四)では、許道寧の後、高克明、屈鼎の前に立項されている。

(112) 注100參照。

(113) 聖朝名畫評卷二「王端、尤善畫山石林木、亦師關仝之筆、好為鱗石澹水、怪樹老根、有出人意志、(中略)評曰、(中略)士元之寫景、王端之老格、同出關氏、各有所得」。

(114) 拙稿「郭熙と早春圖」六九—七〇頁